PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

I

NUOVA SERIE - ANNO VIII 1958 - GENNAIO-MARZO

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO

LIBRERIA DELLO STATO

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

NUOVA SERIE
ANNO VIII - 1958

FASCICOLO I
GENNAIO-MARZO

SOMMARIO

NOTIZIE

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1958

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. **3.580**
	ESTERO	L. **5.000**
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. **1.000**
	ESTERO	L. **1.400**

Redazione: Via A. Gramsci, 53 - Roma

I libri per recensione debbono essere inviati alla Redazione della rivista

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 - Roma

PROBLEMI CONNESSI CON L'ARCHITETTURA DELLA REPUBBLICA ROMANA

TRE ASPETTI mi sembra si presentino per se stessi per quanto concerne il grande sviluppo dell'architettura romana dopo la fine dei villaggi primitivi dell'età del ferro. *) Due di questi aspetti riguardano tutta l'Italia centrale e l'Italia meridionale, e anche Roma, ed uno è essenzialmente romano. Un fatto fondamentale è la influenza continua e dominante dell'architettura greca. Questa influenza comincia con gli elementi decisivi nella cultura arcaica etrusca e nella susseguente comune fase culturale etrusca dell'Italia centrale dal VI secolo in poi. Un altro aspetto ci è offerto dalla questione egualmente fondamentale dei fattori indigeni. Difficilmente definibili sono quelli ereditati dai villaggi italici, dall'VIII e VII secolo a. C. Con essi si associano componenti non greci, senz'altro tangibili, che si riconoscono nell'architettura etrusca, le " dispositiones tuscanicae ,, dei templi, gli *atria*, le tombe a camera che paiono connesse con le camere tombali in legno di Gordion, le tombe a cupola, i tumuli, come li vediamo a Caere e a S. Giovenale ed altrove. Qui si tratta di forme fondamentali, secondo me orientali in origine, che caratterizzano la cultura etrusca e che in Italia sono state adoperate per funzioni connesse colla vita e colle tradizioni locali.

Da questi fondamenti comuni si arriva alla più importante questione, quella che riguarda la storia dell'architettura romana, cioè la potente attività creatrice, di periodo in periodo, di espressioni architettoniche dell'animo dello stato e della vita romana, derivante dagli elementi suddetti. Tali elementi erano in parte etruschi, è vero, erano greci, anche, erano *commune bonum* dell'Italia centrale, sì, ma allo stesso tempo e — direi — prima di tutto sono creazioni elettive corrispondenti alle fasi successive dello sviluppo della potenza romana. Quando si tratta del grandioso sviluppo delle epoche architettoniche della Roma dei re e della repubblica ogni ragionamento tipologico pare infondato.

Si tratta di una serie di scelte di stili architettonici già elaborati nelle città etrusche ed in Grecia, e della loro trasformazione in Roma, secondo tradizioni locali, ma prima di tutto secondo il differente spirito dei tempi. Lo sviluppo continuo, diciamo tipologico dell'architettura, appartenne alla Grecia. Lo sviluppo storico, invece, che decise le scelte di mezzi architettonici per interpretare la *auctoritas* dello stato e soddisfare ai bisogni della religione e della vita della rapidamente crescente popolazione romana (Vitruvio, II, 8, 17), era di Roma. Nelle successive fasi urbanistiche, quali risultavano da questi prestiti, restava all'affinità elettiva, che decideva, la scelta stessa. La questione affascinante diviene quella dei cambiamenti di disposizione e valori di stile, dovuti alle tradizioni italiche. Benchè intendo tornare sul problema, premetto a guisa di esempio i *castra*.

A mio parere Frontino (Strategemata, IV, 1, 14; Livio, XXXV, 14) ha ragione affermando che i *castra* romani erano ispirati dalla architettura militare greca. Si attua cioè l'ispirazione dell'urbanistica a pianta ortogonale dei greci, per quanto riguarda il sistema stradale.

Non è affatto escluso che già nel V secolo i greci avessero inventato e provato anche il sistema dell'incrocio delle vie principali in schema ortogonale nel centro della città come lo vediamo in Pesto e Selinunte. Sarebbe di grande importanza poter stabilire con certezza se — come affermano gli scavatori e come hanno assunto il Dunbabin ed il Wycherley — il piano regolatore di Pesto e Selinunte si dati al V secolo o, come sono propenso a credere io col v. Gerkan, col Ward Perkins e col Castagnoli, soltanto al IV secolo. In ogni caso mi pare evidente che la forma esterna rettangolare, i fossati e la circonvallazione, in breve tutta la disposizione fissa ed adattabile a qualunque luogo nella sua forma definitiva rispecchia l'organizzazione militare romana. Il contrasto è posto in evidenza da Polibio (VI, 42) rispetto ai campi greci, per l'insediamento dei quali si cercavano sempre colline o altre località con difese naturali.

A grandi linee i risultati della scelta, ispirati e decisi dallo sviluppo storico dello stato romano e dalle sue proprie tradizioni si presentano nel modo seguente. Dopo i villaggi primitivi dell'VIII e VII secolo a. C., sui colli romani s'incontra la città etrusca, coi suoi santuari di tipo e decorazione etruschi, come quello della Mater Matuta nel Foro Boario e quello di Giove Capitolino che sorpassa tutti gli altri templi dell'Italia centrale del VI secolo a. C. a noi conosciuti. Varrone ha detto, che prima del tempio di Ceres, Liber Liberaque sull'Aventino, dell'anno 493 a. C., tutta la decorazione era tuscanica, e cioè arcaica di tipo etrusco (Plinio, *N. H.*, XXXV, 154). La parola " tuscanico ,, può difatti significare tre cose: o " di vera origine estrusca ,, , o in senso generico " vecchio, venerabile ,, , o — nella storia dell'arte — " arcaico ,, senza distinzione fra l'etrusco e lo stile greco, tipico di tutta l'arte etrusca del VI secolo. La datazione del tempio di Cerere decorato dai " plastae laudatissimi graeci ,, Damofilo e Gorgaso può essere un poco anticipata, ma è evidente che Varrone, parlandone intende alludere all'influenza dello

stile classico greco del V secolo a. C., quando lo stile arcaico si succedeva nella decorazione dei templi. Anche questo cambiamento di stile apparteneva alla *koiné* etrusco–italica.

Quanto alla tecnica edilizia bisogna mettere in rilievo, che un problema fondamentale non è ancora interamente chiarito. In ogni tentativo di presentare la storia dell'architettura repubblicana di Roma, vi è una difficoltà grave, che non possiamo con piena certezza sciogliere: quando cioè i romani cominciarono ad adoperare l'*opus caementicium*. Per conto mio sono però d'accordo col Frank Brown e col Lugli nel ritenere che gli scavi di Cosa mostrano, che questo materiale, rivoluzionario per tutta l'architettura romana posteriore, si trovava già in stato di preparazione nel III secolo a. C. La stratificazione di Ostia, della Porticus Octavia e della Porticus Aemilia paiono indicare, che *opus caementicium* proprio, coperto da *opus incertum* grossolano, era in pieno uso nel II secolo a. C. e già verso 200.

I Romani, senza dubbio, ricevevano in gran parte continuamente nei secoli discussi, dopo il 500, gli impulsi artistici greci dalle ricche città etrusche e in forma etrusca, però riconoscevano lo stile classico come greco, mentre, come ho già osservato, spesso ritenevano lo stile arcaico come stile proprio degli etruschi. Vediamo dunque santuari, che mantenevano le *dispositiones etruscae* e cioè l'alto podio, la frontalità e la parete postica chiusa, introducendo tuttavia elementi greci come colonne del tipo classico, architravi greci ecc. Si tratta del processo — intensificato sotto influenze ellenistiche — che Vitruvio chiama " tuscanicorum et graecorum operum communis ratiocinatio ,, (IV, 8, 5), destinata a diventare, dopo continue influenze degli stili greci dal VI fino al II secolo, la " consuetudo italica ,, descritta nel suo quinto libro e cioè la città etrusco–italica ellenizzata o — forse meglio — la città ellenistica trasferita in Italia e profondamente cambiata dalle tradizioni italiche.

In questa *consuetudo* italica si attua lo stesso fenomeno che il C. O. THULIN nel suo ottimo libro *Die etruskische Disciplin*, III (Gotenburgo, 1909) pp. 107 f. e 147 ed il PALLOTTINO nella *Etruscologia* (quarta ed. 1957) pp. 230 f., hanno osservato nei libri *haruspicini*, *fulgurales* e *rituales* degli etruschi: anche questi come li conosciamo noi, non sono pietrificazioni di stravecchia sapienza etrusca, al contrario sono il risultato di un lungo sviluppo ed un sincretismo etrusco–greco–romano creato da esperti " qui etruscorum disciplinam graeca subtilitate miscuerant ,, (per parlare con SENECA, *Quaestiones naturales*, II, 50).

Gli architetti dell'ultima fase di questa ellenizzazione, tanto ammirati da Vitruvio, ed a noi conosciuti per le loro costruzioni, come quelli di Palestrina, di Tivoli, di Cori o dell'elegante tempio detto della Fortuna Virilis (probabilmente di Portunno) al Tevere hanno creato in tufo e travertino stuccato il programma per la maestosa città classicista in marmo e l'architettura utilitaria non meno imponente dell'epoca imperiale; questa è la quarta grande manifestazione dello stato romano. Bisogna aggiungere che non meno caratteristico ed espressivo è ciò che può essere considerato una quinta fase — dopo l'arcaico e dopo il classico, l'ellenistico tardo repubblicano e l'imperiale — l'architettura del III e IV secolo d. C., quando accanto al classicismo, spesso ormai sciupato, si incontrano facciate di una potente funzionalità, non più classiche ma decorate principalmente dai " necessaria ,, dalle finestre, dai contrafforti: le piante e le misure sono dettate dallo scopo stesso degli edifizi — un funzionalismo grandioso di importanza decisiva per l'architettura paleocristiana (recentemente ben caratterizzata dal CASTAGNOLI, *Roma antica*, p. 37). [1] Sono particolarmente di attualità, a mio parere, i problemi connessi con l'architettura della repubblica, grazie ad una serie di importantissini lavori. MARION E. BLAKE colla sua *Ancient Roman construction in Italy from the prehistoric period to Augustus* (Washington 1947) ed adesso, dieci anni dopo, GIUSEPPE LUGLI, col suo " magnum opus ,, *La tecnica edilizia romana* (Roma 1957) hanno in un certo senso conchiuso un grande periodo di ricerche empiriche di maestri italiani come L. Savignoni e R. Mengarelli su Norba, e fra gli stranieri Esther B. Van Deman, Thomas Ashby, Tenney Frank ed altri contemporanei e più giovani di loro.

Nel campo dove i *Griechische Städtenanlagen* di ARMIN VON GERKAN rimangono guida magistrale e F. Haverfield, G. Rodenwaldt, F. Matz, K. Lehmann (art. *Staedtebau* in Pauly–Wissowa) ed altri [2] sono stati dei veri precursori, le fotografie aeree offrono attualmente la possibilità del tutto nuova, di dare — invece di piante ipotetiche — una concreta rappresentazione delle città italiche. [3] Il Castagnoli ha fatto tesoro per primo di queste ricerche del Bradford, della Fondazione Lerici, del Colonnello G. Schmied ed altri, ai fini di una completa revisione di vecchie teorie urbanistiche, nel libro *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale* (Roma 1956), liberandosi da preconcetti moderni e leggende antiche e limitandosi a stabilire ciò che vediamo nel nostro materiale attuale. Se — come credo io — da questi studi empirici risulta una discrepanza tra il materiale che abbiamo e le leggende sulla fondazione e il piano regolatore di vecchie città, sorge un compito nuovo: rintracciare l'origine delle leggende senza interporre compromessi prematuri e sforzati col materiale archeologico, confondendo cioè due tipi di materiale, di cui ognuno ha il suo proprio interesse.

I lavori del Lugli e della Blake ci danno una visione generale incomparabile delle costruzioni architettoniche romane, Blake fino ad Augusto, Lugli anche nel periodo imperiale. Da questa ricchezza di informazioni è interessante porre in rilievo il fatto, adesso stabilito,

che, mentre il primo periodo delle mura di Pompei si data al V secolo ed è connesso col mondo greco, il grande periodo delle mura dell'Italia centrale e settentrionale — sia che si tratti di potenti terrazzamenti, o di mura di città di pianura, nel senso comune della parola — comincia soltanto verso il 400 a. C. circa. Questa conclusione, documentata con materiale ricchissimo dalla Blake e dal Lugli, chiarisce la nostra concezione delle più antiche città etrusche e latine. È evidente che esse non avevano l'elemento principale di difesa nelle mura. I loro fondatori cercavano luoghi naturali, che possedevano ciò che Cicerone chiama " nativa praesidia ,, (*De republica*, II, 6), che erano cioè circondati da pendici, valli e fiumi, e li rinforzavano, dove occorreva, con *fossae*, *aggeres*, palizzate o riempimenti in *opus quadratum* di tufo, o opera ciclopica o poligonale calcarea (*siliceum*). [4] È anche possibile che si aggiungessero baluardi di mattoni crudi o di pietra sopra gli *aggeres*. Una città come Ardea — rimasta senza importanza militare dopo la vittoria sui Volsci nel 338 a. C. e perciò non provvista di fortificazioni del tipo più moderno databili dopo il 400 — ed altri " oppida et castella ,, etruschi smantellati dai Romani come ad es. S. Giovenale e Monte Fortino (cfr. Livio, VI, 4; Strabone, V, 2, 9) ci mostrano ancora l'aspetto che questi vecchi centri urbanistici dovevano possedere prima che venisse il periodo in cui si costruivano le mura che vediamo nel IV secolo a. C. come per esempio a Roma (*opus quadratum* di tufo) o a Ferentino.

Pare chiaro che Roma, all'epoca del sacco dei Galli nel 387 e fino alla costruzione delle cosiddette mura Serviane (378) avesse una difesa di tipo arcaico, con tratti di fortificazioni, che dove occorreva, univano le pendici dei colli. In confronto con questi dati di fatto archeologici è senz'altro evidente che i quadri descrittici da Virgilio e da Livio e offertici dagli scultori e pittori del I secolo a. C. di stravecchie città con mura e porte, palazzi del tipo tardo repubblicano ellenizzato (come quello di Latino nell'*Eneide*) e così via, null'altro sono che fantasie letterarie o ricostruzioni evidentemente anacronistiche. Però bisogna aggiungere che anche alcuni critici moderni si sbagliano, se, indotti da queste fantasie architettoniche, scartano notizie riguardanti vecchie città fortificate. Le notizie possono essere esatte in sè, ma possono però riferirsi a " loca aspera et confragosa saxis..., ubi... amplissimum propugnaculum esset et ipsa loci natura ,,, ὑπ αὐτῆς ὠχυρομένα τῆς φύσεως καὶ ὀλίγης δεόμενα φυλακῆς, come sono descritte con efficacia nel libro *De limitibus constituendis* attribuito a Hyginus Gromaticus (*Agrimensores*, I, 178, 19) e da Dionigi da Alicarnasso (IX, 68) le vecchie città, sebbene gli stessi autori aderiscano in pari tempo alla idea convenzionale degli storici e cioè che tali città avevano inoltre cortine murarie.

Ora che possiamo riconoscere con maggiore concretezza le caratteristiche delle posizioni topografiche delle città arcaiche etrusche e latine, possiamo altresì constatare che le vecchie storie relative a una Roma circolare o quadrata o alla città rettangolare con sistema stradale ortogonale, insomma le regole fisse per le fondazioni di città, spesso ascritte agli etruschi, non sono d'accordo coi più vetusti abitati, quali noi vediamo e conosciamo. Come disse già molto bene il Thulin (*op. cit.*, p. 35) in essi nessun altro sistema si vede fuor che l'adattamento al terreno: si sceglievano gli elementi fisici adatti nella zona alla difesa. Se l'altopiano scelto per la città era troppo largo, o se da qualche lato l'acropoli priva di difese naturali, s'estendeva verso altopiani retrostanti, la separavano per mezzo di *aggeres* e *fossae*, così come la vediamo in Ardea e Roma (per Roma, cfr. anche la descrizione esatta presso Cicerone, *De republica*, II, 6, 11 e Dionigi da Alicarnasso, IX, 68).

Questo naturalmente non esclude che in tempi più antichi vi siano stati abitati con regolarità primitiva, benchè di ciò non esista neanche una sola traccia sicura.

Una forma esteriore regolare come i castra romani e le città con la stessa formazione rettangolare non la troviamo prima del *castrum* di Ostia e cioè nella seconda metà del IV secolo. Anche nel considerare il sistema stradale dentro le vecchie città, incontriamo la stessa differenza assoluta e fondamentale fra ciò che vediamo e ciò che raccontano gli autori classici a proposito dell'urbanistica a pianta ortogonale, che avrebbe preceduto quella del V e dei seguenti secoli. E questo vale anche più a proposito di parecchie ipotesi avanzate da storici ed archeologhi moderni.

Niente nel nostro materiale di oggi prova che in Italia esistesse una urbanistica regolare prima del 500 a. C. Il Patroni (*Athenaeum* n. s. VIII, 1930, pp. 425 ff.) [5] e il Säflund (*Le terramare delle provincie di Modena, Reggio Emilia, Parma, Piacenza, Acta Rom. Suec. VII*, 1939) hanno dimostrato che le ricostruzioni di una pianta regolare nelle terramare erano infondate. Nella vecchia Pompei intorno al foro si può forse con una certa buona volontà rintracciare una tendenza a tracciare in schema ortogonale due strade principali, che s'incontrano nel centro della città; si tratta però ancora di un tentativo. Sarebbe sbagliato di conchiudere, che provasse l'esistenza di idee urbanistiche perfezionate. Nessuna delle città etrusche che conosciamo prima del 500 rivelano un piano regolatore, benchè le loro piazze e i santuari fossero orientati secondo regole fisse [6] e benchè una simmetria assiale evidentemente risultasse dalle " dispositiones tuscanicae ,, dei templi. Marzabotto, una colonia etrusca fondata attorno al 500 a. C., ci offre fino ad oggi la prima testimonianza etrusca di un piano regolatore. Rivela, come afferma il Castagnoli influenze evidenti dalla Grecia. [7] Nel V secolo segue la Pompei allargata coll'incrocio delle vie principali.

In Roma — come in Atene e in tutte le vecchie metropoli in Grecia ed Italia — la mancanza di qualsiasi

sistema regolare è un tema assiduo presso gli autori classici. In Roma Livio (V, 55; VI 4, 6) lo spiega come risultato dell'affrettata ricostruzione postgallica, ma come ha detto bene il Castagnoli (*Roma antica* I, pp. 19 e 33) " fu in realtà dovuta in massima parte alla sua graduale espansione ed alla sua accidentata conformazione del terreno ,,. Nerone era un campione delle tendenze conosciute già dai tempi repubblicani per la regolarità e razionalità urbanistica (TACITO, *Ann.*, XV, 43; SUET., *Nerone*, 16). La sua larga, dritta e porticata Via Sacra rivela bene le sue idee. Il decumano di Ostia fino alla porta ovest del Castrum, l'allargamento dello stesso decumano fra quella porta ed il mare, e parecchi frammenti della Forma Urbis mostrano sforzi di regolarizzazione. Uno studio accurato della maggior parte dei frammenti della Forma Urbis prova però che Roma anche dopo il rinvigorimento con Nerone delle idee urbanistiche moderne, anche dopo il perfezionamento dell'architettura urbana nel II secolo d. C., come si riscontra in Ostia, in gran parte manteneva le *angustiae viarum* (SENECA, *Controversiae*, II, 1, 11), vie tortuose e tutta la innata irregolarità. La stessa considerazione vale per Ostia fuori del Castrum e fuori della parte nord orientale fra il Decumano ed il Tevere. Bisogna anche tenere a mente un fattore positivo, il gusto di addensare templi ed unità monumentali, che si manifesta in una maniera impressionante e spesso fantastica nella Roma dell'Impero con contrasti paradossali fra la disposizione simmetrica ed assiale dentro i blocchi architettonici e la apparente grandiosa trascuratezza, colla quale sono sparsi, accatastati o affollati.

Ritorno alla constatazione, che, per quanto sappiamo oggi, l'urbanistica razionale a pianta ortogonale — come è molto naturale — nel mondo romano ed etrusco come in Grecia trionfò soltanto nel V secolo con nuove fondazioni sulla pianura ed anche su altipiani come Cosa, dove la " natura loci ,, lo permetteva e la " locorum difficultas ,, non lo impediva (HYGINUS, *Agrimensores*, I, 181, 5; I, 194, 4). Il Castagnoli ha mostrato secondo me in maniera definitiva che le idee urbanistiche greche dal VI secolo in poi, attribuite a Ippodamo di Mileto, in modo decisivo contribuivano a questa nuova urbanistica degli estruschi e degli altri italici. Questo è fondamentale per capire la genesi della grande creazione urbanistica romana. Hyginus (*Agrimensores*, I, 178, 11) mette molto bene in evidenza il contrasto fra le nuove città regolari e i " vetusta municipia ,, con mura e abitato vecchio; dove il sistema razionale della limitatio della campagna poteva cominciare soltanto fuori la città. Come ho già detto, Frontino (STRAT., IV, 1, 14) evidentemente fa uno sbaglio cronologico, ma mi pare che caratterizzi lo sviluppo dei castra in maniera piuttosto convincente dicendo: " Romani – castris (Pyrrhi) potiti et ordinatione notata paulatim ad hanc usque metationem, quae nunc effecta est, pervenerunt ,,. Difatti il *castrum* di Ostia, ci dà una prova già del IV secolo a. C. L'affermazione di Frontino pare però in sostanza giusta non soltanto per i castra ad assi centrali incrociati (come Ostia; cfr. CASTAGNOLI, *Ippodamo di Mileto*, pp. 85 s.) e quelli descritti da Polibio (VI, 27–42; CASTAGNOLI, *op. cit.*, pp. 98 s.) ma anche per città che nell'interno adottavano la stessa *rymotomía* (POLIBIO, VI. 31, 10).

Hyginus (*Agrimensores*, I, 178, 11; I, 180, 1) nella sua descrizione della *limitatio* della campagna fuori delle colonie e delle vie principali " kardo maximus et decumanus ,, ,[8] che le erano connesse afferma che l'ideale, la " ratio pulcherrima ,, , era quando le strade suddette potevano incontrarsi nel centro delle città come nei castra e per quattro porte uscire alla campagna egualmente limitata. In tali casi è ammissibile di parlare di " kardo maximus et decumanus ,, anche dentro le città ma altrimenti l'uso comune delle parole — come osservava bene già il Thulin (*op. cit.*, p. 36) — è arbitrario e può suggerire ricostruzioni arbitrarie e false. La descrizione di Nicea in Bitinia presso Strabone (XII, 4, 7) mostra che i Greci già verso il 300 (e cioè negli stessi decenni nei quali veniva fondato il *castrum* di Ostia) potevano adoperare il tipo urbanistico ad assi centrali incrociati. Probabilmente era un esperimento isolato dell'urbanistica ellenistica ed un'espressione del potere dei diadochi. Strabone ogni tanto lo descrive come qualche cosa di eccezionale, senza affermare niente riguardante forma regolare dell'esterno della città e — come ho già detto — sono convinto che la combinazione dei principî dell'interno regolare delle città (conosciuti già da Marzabotto e dalla Pompei allargata del V secolo) e la forma stabile rettangolare dell'esterno, come la vediamo nel quarto secolo in Ostia, è una manifestazione della organizzazione militare romana.

Riassumendo posso servirmi delle parole usate dal Castagnoli per Roma, e dire che due fattori essenziali, la formazione spontanea delle città arcaiche a noi conosciute e la straordinaria accidentalità delle loro linee di difesa determinate dal terreno dimostrano la impossibilità di combinarle con le tradizionali regole riguardanti la forma esteriore, il *pomerium*, la pianta ortogonale, l'orientamento, ecc. che i Romani mobilitavano per dare " auctoritas ,, e " festivitas ,, alle nuove fondazioni urbanistiche della repubblica e dell'impero. E queste regole stesse non erano un retaggio archeologico. Come tutta la disciplina etrusca, quale noi la conosciamo, le regole urbanistiche erano aggiornate e moderne, quando le adoperavano gli Etruschi e i Romani mandando coloni nelle pianure. Come nella tradizione dei carmina convivalia nella poesia ellenistica e moderna romana di Nevio, una eredità stravecchia poteva, sì, essere inerente, ma la creazione urbanistica, come la vediamo pronta verso il 300 a. C., non presenta l'impronta di qualche villaggio preistorico ipotetico, ma

della storia romana. Con le mura potenti e col *castrum* come vediamo in Ostia e come lo descrive Polibio, insomma con tutta l'organizzazione militare ed urbanistica romana appartiene non alla preistoria ma alla grande luce della storia romana ed al suo ambiente di tradizioni locali, per noi difficilmente discernibili, di evidenti influenze greche e di forza propria organizzativa e conquistatrice. E quest'ultimo fattore è decisivo — eventuali tradizioni nebulose indigene, eredità degli etruschi ed influenze greche ricevettero importanza nuova nello sviluppo in Italia, quando assunsero la forma romana che divenne pronta soltanto nel IV e III secolo. Sarebbe dunque antistorico accettare le pretese di priorità dell'urbanistica a pianta ortogonale, quale la conosciamo noi in Italia dal momento in cui essa divenne matura e cioè soltanto negli ultimi secoli della repubblica. È quindi del tutto erroneo imporre le regole di quella urbanistica regolare ad ogni costo e con compromessi sforzati alle tracce fino ad ora rivelate dalle vecchie metropoli, in quanto noi stessi le possiamo vedere pian piano spontaneamente accresciute e come le ha secondo me bene caratterizzate il CASTAGNOLI, *Roma antica,* p. 123. Lo stesso vale — è quasi superfluo il dirlo — per i villaggi villanoviani e laziali dell'età di ferro. Neanche in essi è rintracciabile nel materiale sinora accessibile una qualunque tendenza regolare.

Però riferendomi alla poesia di Nevio, ho già accennato che, secondo me, sarebbe del tutto sbagliato il fermarsi a questa constatazione in sè evidente. Quando ad esempio sul noto rilievo da Aquileia o sulle monete di Beirut vediamo l'aratro tirato da un toro e da una vacca scavare il solco per la fondazione di una nuova città, sarebbe metodicamente avventato l'esaltare soltanto la ovvia forma tarda della cerimonia. Essa contiene senza dubbio un materiale storico scarso, oscurato e distorto, ma di valore benchè rifatto al momento del tardo rinascimento della cerimonia e, almeno per ora, difficilmente tangibile ed archeologicamente non verificabile nelle vecchie metropoli etrusche ed italiche. Potrebbe darsi che contenesse scarse rimanenze da epoche anteriori al nostro materiale archeologico (villaggi tondi ecc. dell'età della pietra e del bronzo). Lo suggerisce senz'altro la notizia presso Macrobio (*Sat.*, V, 19, 13), che l'aratro dovrebbe essere di bronzo quando si faceva il *primigenius sulcus,* benchè dobbiano chiedersi se questa usanza non era soltanto di carattere generale arcaico, adoperata un po' dappertutto, dove c'erano pretese di vetustà.

Inoltre sono da considerare come un fondo meno distante ed oscurato anche le regole etrusche già menzionate sull'orientamento dei templa e delle piazze e istanze urbanistiche come quelle riferite da SERVIO, *Ad Aen.*, I, 422 — benchè non concordabili colla vecchia urbanistica in Italia da noi conosciuta e — come tutta la disciplina etrusca — nota a noi soltanto nella forma tarda degli ultimi secoli a. C. Però, benchè gli elementi probabilmente fossero scarsi, qui esisteva senza dubbio una tradizione primigenia indistinta ma pure ispiratrice di ricostruzione e sviluppo, quando gli etruschi e i romani dei vecchi " celsi nidi ", fondavano colonie sulle pianure, spinti dall'esperienza della confusione delle vecchie città e dalle nuove idee urbanistiche del V secolo a. C. e creavano la regola fissa per castra. L'esprime difatti bene Dionigi da Alicarnasso (I, 88, 228) parlando del *pomerium* e del *sulcus primigenius*: ἐξ οὗ Ῥωμαίοις τὸ ἔθος τοῦτο τῆς περιαρόσεως τῶν χωρίων ἐν οἰκισμοῖς πόλεως παραμένει.

Nel caso discusso l'antecedenza è poco chiara, però il ragionamento che, secondo me, senz'altro suggeriscono le fonti letterarie, si connette colla tipica duplicità di fattori etrusco-romani, e cioè da un lato da un fondo lontano di tradizioni locali e dall'altro dalla realtà, che constatiamo noi nelle fonti e nei fatti archeologici. Bisogna portare il confronto di casi già meglio chiariti come ad esempio la forma circolare della capanna del tempio di Vesta, gli alti podia e la frontalità ispiratrice di simmetria assiale ed il lato posteriore chiuso dei templi etrusco-italici. Qui si tratta di tendenze evidentemente dovute a vecchie tradizioni primitive italiche ed etrusche. Vi si comprendono, secondo me, influenze orientali non greche, trasmesse in Italia dagli etruschi. Sarebbe egualmente miope il non ammettere che con ogni probabilità " origines ", locali avevano la loro importanza e di negare che tutta questa eredità raggiunse la sua grande e definitiva forma soltanto quando i Romani crearono la " consuetudo italica ", e cioè l'urbanismo italico ellenizzato, espressione adeguata della situazione culturale e politica negli ultimi secoli a. C.

Per valutare le grandi creazioni dei secoli dopo il periodo arcaico dei re bisogna naturalmente rivolgersi anche dalle fortificazioni, dalla creazione del piano regolatore di castra e città alle caratteristiche degli edifizi sotto l'influenza greca dopo il 500 a. C. Allora si rintracciano secondo me due o piuttosto tre fasi. La prima era caratterizzata dalle influenze greche del V secolo a. C. Noi le conosciamo così bene dalla scultura, che non possiamo assolutamente trascurarle nell'architettura, benchè ivi siano poco documentate. Non c'è ragione di sprezzare le parole già citate da Plinio riguardanti lo stile classico che succedette a quello etrusco (e cioè arcaico greco etrusco) nel V secolo a. C. nell'architettura di Roma. Il Castagnoli nella sua *Roma antica,* p. 19 s., 77 s.) mette in evidenza che almeno dopo la metà del IV secolo si ha " un nuovo impulso all'abbellimento ", di Roma con numerosi templi, " simulacra ", e sistemazioni e strutture monumentali ed utilitarie, come l'Acqua Appia alla fine del periodo preellenistico durante il censorato di Appio Claudio (312-11), quando

i romani non si contentarono più di usare le acque attinte ai pozzi e alle sorgenti (FRONTINO, *De aquis*, I, 4).

Qui — dopo il quinto secolo — subentra la questione non risolta di quando gli italici cominciarono ad alzare i loro bassi templi italici, combinando il piano tradizionale " tuscanico ,, con colonne ed altre decorazioni greche.

L'architettura della seconda fase rispecchiava l'ellenismo dal III secolo a. C. in poi. Il Castagnoli (*Roma antica*, p. 81) ha riconosciuto nei templi repubblicani intorno all'età sillana ed ancora nel tempio di Apollo Sosiano " una particolare freschezza nella decorazione, un naturalismo esuberante, una libertà inventiva ,, , che secondo lui erano tipicamente romane. Sono d'accordo, però a me pare che questa ribellione italica sia un fenomeno che appartiene a tutto il primo ellenismo in Etruria e nel Lazio. Vi sono frammenti e rilievi che mi paiono provarlo. Nell'epoca cosiddetta sillana comincia piuttosto a verificarsi una certa reazione più classicheggiante. Questa terza fase era probabilmente connessa colla fine dell'arte ellenistica etrusca. Senza dubbio Roma aveva dato contributi importanti alla comune cultura etrusco–italica dei secoli prima del 100 a. C. Ma un materiale archeologico abbondante mostra, ancora alla fine del benessere delle città etrusche, che si trattava di uno scambio, e che gli etruschi, anche dopo le sconfitte del III secolo a. C., sotto il dominio romano, nel primo ricco periodo della *pax romana* in Italia, rimanevano contributori importantissimi. Influenza etrusca, disciplina etrusca e così via non erano per nulla cosa limitata ai tempi arcaici e non erano soltanto eredità dai tempi più grandi della storia etrusca. A me pare dunque che l'istanza " barocca ,, rintracciabile ancora nell'architettura del I secolo a. C. apparteneva alla *koiné* provinciale etrusco–italica e, per così dire, dovette attenuarsi nella Roma di Silla e di Cesare sotto influenze ellenistiche più dirette provenienti dal conquistato mondo contemporaneo greco. [9] L'architettura della tarda repubblica divenne disciplinata anche, come mai prima d'allora, dalla simmetria assiale. Era senza dubbio una vecchia eredità italica viva ad esempio nella disposizione tuscanica dei templi ellenizzati " sine postico ,, (VITRUVIO, III, 2, 5) e nelle piazze sistemate secondo l'asse centrale (come lo vediamo nel Largo Argentina). Però con l'apporto delle stesse tendenze nella tarda architettura ellenistica, questa eredità italica raggiunse una monumentalità come mai prima di allora ed una posizione dominatrice destinata per *saecula saeculorum*. Tale la vediamo presso Vitruvio, nel Santuario della Fortuna Primigenia in Palestrina, in Tivoli e così via. " Forza e capacità assimilativa ,, (Ferri), " Dociles vires ,, sono le parole magistrali usate da Plinio (XXXVI, 101) per caratterizzare il risultato dello sviluppo qui delineato, e cioè l'unione tra acquisti esterni e la forza indigena dei secoli più arditi della storia romana.

Il grande lavoro di F. FASOLO e G. GULLINI, *Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina* (Roma, 1953) e la susseguente discussione del Lugli, di P. Mingazzini, di Helga von Heinze, degli autori stessi ed adesso del Heinz Kähler, [10] hanno riaperto in guisa del tutto nuova la discussione sulla datazione delle opere architettoniche della repubblica e sui valori estetici di esse. Dobbiamo ammettere che c'è stata una tendenza a datare tutti i monumenti o all'epoca dei re o ai tempi vagamente descritti come " sillani ,, , ai decenni cioè prima e dopo il 100 a. C. Senza accettare la sua datazione della parte superiore del Santuario di Palestrina sono d'accordo col Gullini, quando (*op. cit.*, pp. 325 s.) esige una revisione delle datazioni convenzionali dell'architettura repubblicana.

Alla revisione archeologica bisognerebbe aggiungere un esame rinnovato ed accurato dei nostri testi letterari riguardante l'attività edilizia dei secoli avanti Silla con quei commenti che fanno capire i tipi architettonici adoperati. Pare probabile che parecchi monumenti che chiamiamo oggi sillani devono essere datati ai secoli precedenti. Bisogna però fare la revisione con critica serena. Evidente premessa metodica è uno studio accurato della tecnica edilizia, dello stile, osservando lo sviluppo già suggerito dal classico al barocco ellenistico di marca italica ed alle tendenze più disciplinate connesse col trionfo della simmetria ed assialità romane nel I secolo a. C. Inserisco che a me pare che tutto il santuario di Palestrina riveli tale carattere come hanno affermato il Lugli ed altri. Poi subentrano fatti storici. Livio afferma (XXXIX, 6) che dopo la guerra siro–etolica (187 a. C.) l'esercito asiatico introdusse una lussuria peregrina, cioè nuove istanze sociali nella vita di Roma. In altre parole, studiando una colonia dei veterani come ad esempio Palestrina, bisogna ricordarsi che la sistemazione diciamo ellenistica delle città per ricevere i combattenti di ritorno dal mondo greco portava con sè una nuova sistemazione sia per l'architettura sia per il benessere dei cittadini (oltre, nel caso di Palestrina, al probabile desiderio di mitigare l'impressione della κάκωσις τῆς πόλεως dovuta a Silla e forse di creare un vittoriale).

Bisogna anche ricordarsi che ad es. la casa di Lepido a Roma, che nel 78 a. C. passava per la più bella di Roma, secondo Plinio (XXXVI, 109) 35 anni dopo non ebbe neanche il centesimo posto. È evidente in altre parole — e non bisogna dimenticarlo nella revisione delle datazioni — che il lusso architettonico cresceva molto rapidamente nei tempi sillani.

È chiaro che grazie a tradizioni italiche, grazie all'influenza dell'architettura ellenistica ed alla nuova e rivoluzionaria tecnica, rappresentata dall'*opus caementicium*, secondo me adoperato dal III secolo a. C., furono gli architetti degli ultimi secoli a. C. a formare il programma che, nonostante ripetute influenze delle varie parti

dell'impero, univa e dominava l'architettura monumentale in marmo dell'impero colle sue accresciute dimensioni e formava la grande urbanistica romana. L'importanza dell'originalità e della forma creatrice degli architetti della repubblica diviene evidente se analizziamo, tipo per tipo, le più grandi forme dell'architettura imperiale. Evidentemente cominciò già nel V secolo ad avviarsi la magistrale unione fra le tradizioni di pianta dell'architettura etrusco–italica e le colonne e gli stili architettonici greci, la nuova monumentalità assiale, che risultava dalla combinazione degli elementi classici greci e il piano italico dei templi e delle piazze, le arcate combinate con semicolonne ed architravi greci, gli atria corredati con colonne e pitture greche e con peristili e così via. Dietro alle grandezze marmoree imperiali dei templi, dei fori imperiali, delle *domus* e delle ville lussuose rappresentate dalla *Domus Aurea* di Nerone, ecc. bisogna tener presenti i templi della tarda repubblica, il foro di Pompei, *domus* come la casa del Fauno, le Case di Ercolano e le *domus* ancora più fastose, adesso conosciute di Ostia, e descritte da Cicerone, da Plinio, e da altri, ed inoltre ville lussuose come quella di Scauro (Plinio, XXXVI, 113), già definite come " persiche ,, da Strabone (come il lusso presso Orazio. Od. I, 38). Tale analisi rende evidente che la grande creazione urbanistica, che era già pronta all'alba dei tempi imperiali, appartiene agli ultimi secoli repubblicani. La tradizione ancora proibiva l'uso del marmo e materiali lussuosi negli edifizi monumentali pubblici, ma nell'architettura privata vi era già il lusso architettonico rappresentato dai palazzi privati, e colonne marmoree venivano trasportate per conto di ricchi signori e passavano dinanzi ai frontoni in terracotta degli dĕi, come non si stanca di ricordare Plinio (XXXVI, 6). Bisogna anche tener presente che le *insulae* romane, i grandi mercati ed altre forme di architettura utilitaria facevano già parte della edilizia repubblicana sia come progetto che come realizzazione, come mostrano la descrizione dataci da Vitruvio delle " egregiae habitationes ,, e della loro stabilità nonostante l'" auxilium altitudinis ,, , e come vediamo nelle terme del foro in Pompei, i mercati di Ferentino e di Tivoli ecc. e naturalmente gli acquedotti. Il programma urbanistico di un Nerone era già stato prospettato dai costruttori della città repubblicana. La città imperiale, il piano regolatore delle colonie, dei castra, ecc. non si spiegano senza comprendere la organica, efficace e lunga elaborazione degli elementi greci ad opera della Roma repubblicana. Nessuno interpreta più la Roma Augustea come una copia diretta delle città ellenistiche, ma sarebbe egualmente assurdo considerarla come un risultato soltanto dell'attività edilizia sillana, sarebbe di depredare la storia della repubblica, della sua grande opera architettonica e — ciò che è la stessa cosa — di dimenticare la eredità della transubstanziazione delle forme greche nella Roma di Appio Claudio, degli Scipioni e così via.

A conclusione di queste affermazioni e al termine del mio ardito tentativo di delineare in così breve tempo lo sviluppo che portò alla architettura imperiale, posso usare le parole, che Vitruvio nella prefazione al suo settimo libro dice di un tempio dell'epoca sillana, parole che facilmente comprendiamo di fronte all'architettura repubblicana di Palestrina, di Tivoli, di Cori... " si marmoreum fuisset, ut haberet, quemadmodum ab arte subtilitatem, sic ab magnificentia et impensis auctoritatem, in primis et summis operibus nominaretur ,,.

Axel Boëthius

*) Relazione presentata al VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica. Roma 1958.

1) La prima parte della *Topografia e urbanistica di Roma* di Castagnoli, Cecchelli, Giovannoni e Zocca, edita dall'Istituto di Studi Romani 1958.

2) Adesso è d'aggiungere J. Ward Perkins, *The early development of Roman town planning. Acta Congressus Madvigiani,* IV (1958), p. 109 s.

3) Per bibliografia ed orientamento si veda oltre al libro del Castagnoli il *Catalogo della mostra della fotografia aerea per la ricerca archeologica* promossa dalla Soprintendenza della Lombardia e dalla Fondazione Lerici (Milano 1957) e G. Schmiedt, *Bollettino di Geodesia e Scienze affini. Rivista dell'Istituto geografico militare,* XVI (1957), pp. 485 s. R. Chevallier, *ibidem,* pp. 706 ff.; *L'Universo. Rivista bimestrale dell'Istituto geografico militare,* XXXVII (1957), pp. 1105 s. XXXVIII (1958), pp. 289 s. (*Agrigento antica dalle fotografie aeree* di G. Schmiedt e P. Griffo); G. Schmiedt, *Applicazioni della fotografia aerea in ricerche estensive di topografia antica in Sicilia,* Kokalos III (1957), pp. 18 s. M. Moretti, *Risultati archeologici delle campagne di prospezione della Fondazione Lerici del Politecnico di Milano* (Memoria presentata al VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma 1958).

4) Dionigio da Alicarnasso descrive bene questo tipo di terrazzamento nel suo racconto della sistemazione del Campidoglio, secondo lui effettuata da Tarquinio Prisco (III, 69, 1).

5) Si veda inoltre a proposito delle " terramare ,, (palafitte arginate), Patroni, *Preistoria.* Milano, 1937, pp. 588–643 e *Architettura preistorica generale ed italica. Architettura etrusca* (1941), pp. 80–88).

6) Cfr. adesso il contributo importante della Ragna Enking, *Zur Orienterung der etruskischen Tempel. Studi Etruschi* XXV (1957), 541–44.

7) Contro lo scetticismo riguardante la datazione ed il carattere etrusco-greco del piano regolatore di Marzabotto, espresso dal Lugli (*Tecnica edilizia,* p. 460) e dalla Luisa Banti, mi riferisco al Ward Perkins, *Acta Congressus Madvigiani,* IV, p. 129 ed allo Arias, *Considerazioni sulla città etrusca a Pian di Misano* (Marzabotto), *Atti e memorie della deputazione per le provincie di Romagna,* N. S. III (1953).

8) Per decumani e *kardines* sulla campagna fuori delle città cfr. ultimamente Simone Ribaille–Rogier, *The land–register of a Roman town* (Orange), in *Archaeology,* XI, 3 (autunno 1958), p. 172s.

9) Lo dimostra molto bene Heinz Kähler nella sua ampia recensione di Fasolo–Gullini, *Il santuario di Palestrina* (*Gnomon,* XXX, 1958, p. 383) discutendo i capitelli corinziaci della sesta terrazza del santuario e la loro forma classica, che, nei decenni fra Silla ed Augusto, soppiantava la più ricca forma ellenistico–italica.

10) Helga von Heinze, *Das Heiligtum der Fortuna Primigenia in Praeneste. Gymnasium,* LXIII (1956), p. 526 s. Heinz Kähler (*Das Fortuna Heiligtum von Palestrina Praeneste. Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie – Lettres,* VII, 1958, p. 189 s.) e Mingazzini (*Archeologia Classica,* VI (1954), p. 295 s.) hanno, secondo me, identificato in maniera definitiva le varie strutture del santuario.

I DUE GRUPPI IN PORFIDO DI S. MARCO IN VENEZIA ED IL PHILADELPHION DI COSTANTINOPOLI

IL SANSOVINO nella sua " *Venezia città nobilissima e singolare* ,, [1] ricordando i trofei portati da Acri da Lorenzo Tiepolo accomunò ai due pilastri scolpiti che sono allineati (*fig.* 1) nella Piazzetta di S. Marco a sud del Battistero anche i due gruppi di porfido murati sull'angolo del Tesoro (*fig.* 2); questo accenno fece autorità e generalmente questi gruppi sono considerati anch'essi provenienti dalla città siriaca. [2]

Il Saccardo tuttavia, nel suo studio sui pilastri acritani [3] giunse a conclusioni differenti; i cronisti, da lui elencati, che trattano dell'impresa di Acri sono concordi nel precisare che Lorenzo Tiepolo, distrutto nel 1258 il Castello tenuto dai Genovesi sulla collina " Montjoje ,, asportò da esso i due pilastri che erano murati come stipiti (" balestrate ,,) della porta del Castello stesso, ma nessuno di essi fa motto dei gruppi in porfido. L'indicazione del Sansovino relativa a questi ultimi non deve quindi essere tenuta assolutamente per valida e può considerarsi una svista del poligrafo veneziano.



Fig. 1 – Venezia, L'angolo della Piazzetta di S. Marco a Sud del Battistero

D'altronde come spiegare dei rilievi di questo tipo nella città siriaca? I personaggi scolpiti nel porfido, data la materia e gli attributi, erano insigniti delle somme dignità dell'Impero; l'abbraccio reciproco era certo un'espressione politica; il sito per un monumento del genere avrebbe dovuto essere una capitale, meglio che una città di provincia.

In effetto fin dal 1844 il Cicogna in una memoria, [4] consacrata a questi rilievi, fece l'ipotesi che essi fossero stati asportati nel 1204 da Costantinopoli insieme ad altre opere d'arte che ornano ora S. Marco [5] ed io penso che ciò corrisponda a verità. Nel 1875 fu ricuperato ad Istanbul nelle vicinanze dell'antica " Porta aurea ,,, l'attuale Jedikulè, un torso di marmo (*fig.* 3) che presentava con le parti corrispondenti delle figure veneziane analogie così grandi che venne giudicato una copia di esse; [6] non solo il gesto dell'amplesso, il costume militare e la tecnica dell'esecuzione trovavano completa rispondenza, ma i particolari erano esemplati dai personaggi del S. Marco; eguale la spada dal fodero piatto e dall'elsa a testa d'aquila (riproduzione di una arma ornata d'oro cesellato), eguale il cinturone a borchie piatte e tonde, eguale la seconda cintura più alta tempestata di pietre preziose.

Queste analogie di dettaglio non si ritrovano invece in un altro monumento dello stesso genere: nella Biblioteca Vaticana vi sono due fusti di colonne (*fig.* 4) di porfido (altezza m. 3,85, diametro inf. 0,53, sup. 0,41) che nella parte superiore offrono, ciascuno, una mensola sporgente con due personaggi mutuamente abbracciati (*fig.* 5). La rispondenza dei particolari dell'abbigliamento non è assoluta ed anche i gesti differescono un poco: a Roma gli Imperatori non hanno la spada in primo piano e con la mano libera dall'abbraccio reggono il globo; in testa hanno corona d'alloro gemmata invece del berretto cilindrico delle figure veneziane. Ciò nonostante è fuor di dubbio che la rappresentazione è la stessa sia nell'uno che nell'altro caso: vedremo ben presto che anche i gruppi veneziani sporgevano da due colonne e quindi le conclusioni generali relative ai due casi devono essere le stesse. Ma quale era il significato di questo abbraccio, chi erano i personaggi rappresentati? L'opinione corrente, da oltre un secolo, concorda nel riconoscere in questi intagli, sia a Roma che a Venezia, Diocleziano e gli altri

tetrarchi; i reciproci amplessi sarebbero anzi l'espressione della Tetrarchia Dioclezianea.

La data approssimativa dei rilievi è fuor di causa; l'indentificazione dei personaggi e lo stesso significato delle scene appaiono invece, a chi consideri le sculture e la storia di quei tempi agitati, discutibili.

Anzi tutto i quattro pretesi tetrarchi delle colonne romane sono barbuti, mentre nei rilievi veneziani due sono barbuti e due imberbi. Si è scritto che in questo ultimo monumento i due Cesari furono rappresentati imberbi perchè di dignità minore, ma questa mi pare una strana maniera di differenziare la dignità, quando il costume e gli attributi relativi non differiscono fra presunti Augusti e presunti Cesari! E non si trattava già di Cesari adolescenti! Nel 292 Costanzo Cloro aveva 42 anni e Galerio non era certo molto giovane perchè si era già acquistato fama di capace condottiero. In un tempo in cui la barba era l'acconciatura comune, la si sarebbe tolta artificialmente ad un Cesare, sfigurandolo nell'aspetto mentre lo si abbigliava con ornamenti imperiali! E ciò, si noti, solo nei rilievi provenienti dall'Oriente poichè su quelli della Vaticana anche i supposti Cesari hanno la barba. Se l'iconografia ufficiale " tetrarchica ", mi si permetta l'espressione, voleva i Casari " imberbi " perchè questa regola non era valida a Roma? Perchè non era valida per le monete dove Galerio e Costanzo sono sempre barbuti?



Fig. 2 – I due gruppi in porfido di Venezia

D'altra parte quale modesta rappresentazione di un sistema politico di governo del mondo intero, quale strana espressione di una successione dinastica così importante e complessa!

In un bellissimo medaglione Costantiniano [7] in cui pare espressa la spartizione futura dell' Impero, l'Imperatore è rappresentato su trono, gigantesco, coi suoi paludamenti; ai due lati si allineano Costantino II, Costante I adolescente, Costanzo II e Dalmatius; in questa veramente romana composizione tutto è dignità e gerarchia; l'atmosfera è veramente quella della concordia alla quale nei riguardi dei suoi eredi mirava lo spirito dispotico di Costantino Magno che personalmente s'era dimostrato insofferente di rivali e che aveva conquistato il potere attraverso guerre civili ed assassinii.

Ai tempi di Diocleziano, quando questo Imperatore era al culmine della potenza, come sarebbe stato invece espresso il suo sistema politico, come sarebbe stata indicata la futura successione dinastica? Con due gruppi di figurine abbracciate sporgenti da due colonne! E per di più in queste modeste espressioni plastiche, gli Augusti onnipossenti anzi Divini, si sarebbero compiaciuti di farsi rappresentare identici ai Cesari, da loro stessi nominati!

Tutto questo mi pare improbabile.

Esaminiamo ora i due rilievi veneziani: dietro le figure si riconosce la superficie curva delle colonne da cui sono stati estratti (*fig.* 2); anch'essi dunque consistevano di una cornice, di una tavoletta sporgente da un fusto e reggente coppie di Imperatori abbracciati. Qui tuttavia le dimensioni erano maggiori che a Roma: le figure sono alte cm. 112 anzichè 56 ed il diametro dei fusti 0,85 anzichè 45 all'altezza della cornice; i fusti dovevano quindi avere altezza pressochè doppia di quelli romani (circa m. 7,00) e quindi le colonne con base e capitello dovevano raggiungere essere m. 8,50 all'incirca; aggiungendo a questi m. 2,50 di basamento si giunge ad un totale di 11 metri circa (*fig.* 8).

Anche le figure si prestano ad osservazioni: si tratta di quattro personaggi differenti o di due Imperatori ripetute due volte? Io propendo per questa seconda conclusione sia nei riguardi dei rilievi di S. Marco che di quelli della Vaticana. Un'osservazione degli originali ed anche delle fotografie (qualora siano prese da punti di vista similmente posti) non si oppone a questo risultato, tenendo naturalmente presente che certe



Fig. 3 – Il torso di marmo del Museo di Istanbul
(*Fot. Museo Archeol.*)



Fig. 4 – Roma, Biblioteca Vaticana – Fusti di colonne in porfido
(da Delbruech, *Porphyrwerke*)

Monumenti del genere debbono essere stati eseguiti dopo una successione imperiale e non prima; solo gli ex-Cesari, assunto il potere imperiale, potevano aver convenienza ad apparire in questa forma, eguali agli Augusti ai quali erano succeduti. Nei rilievi della Vaticana tutti i personaggi hanno corona e globo; non vi è ragione di dubitare che fossero dunque tutti Augusti, sovrani in tutto eguali.

La rappresentazione dell'abbraccio col precedente Imperatore doveva avere un chiaro significato, in tempi in cui la successione dinastica era di regola incerta e pericolosa, oppure si era effettuata attraverso lotte e massacri; essa esprimeva tangibilmente " urbi et orbi ,, la legittimità del trapasso dei poteri, il diritto effettivo alla potestà imperiale.


(a)


(b)

Fig. 5 (*a* e *b*) – I due gruppi in porfido della Biblioteca Vaticana

differenze possono attribuirsi, data anche la durezza (e la conseguente difficoltà di lavorazione) del porfido, a due mani differenti.

La destinazione delle colonne sarebbe così chiara e convincente; esse reggevano le statue di due Imperatori, del Monarca cioè che aveva fatto preparare i monumenti e del suo Predecessore da cui egli traeva il diritto al trono; i rilievi ripetuti sui due fusti identicamente esprimevano la trasmissione della somma dignità Imperiale dall'uno all'altro con un gesto amichevole anzi affettuoso; l'" investitura ,, , mi si permetta l'espressione impropria, del più giovane da parte del precedente Monarca.

I due rilievi di Roma, evidentemente preparati per l'Urbe, dovrebbero così ambedue riferirsi ai due Augusti d'Occidente Massimiano e Costanzo, e la loro data dovrebbe essere compresa fra il 1° Maggio 305 data dell'abdicazione milanese di Massimiano ed il 306 in cui Costanzo Cloro morì.

I due rilievi di Venezia, preparati per Costantinopoli, dovrebbero invece rappresentare Costanzo Cloro e Costantino (imberbe); la loro data dovrebbe essere limitata fra il 330, data della fondazione della Nuova Roma, ed il 337 in cui Costantino morì.

È naturale che Costantino si preoccupasse di mettere in evidenza la sua origine da Costanzo Cloro e di far dimenticare le lotte sanguinose sostenute per la conquista del diadema.

Riconosciuta la probabilità che i rilievi veneziani provengano dall'antica Costantinopoli, sorge il problema topografico: quale ne era la situazione?

La risposta ci viene offerta dai Patriografi: un famoso monumento della città era costituito da certi rilievi esprimenti dei personaggi in mutuo abbraccio e quest'opera era così significativa e famigliare che la località, o meglio il punto in cui si trovava, prendeva il nome da essa: il Philadelphion.

Secondo la παραστάσεις σύντομοι χρονίκαι della metà dell'VIII secolo, le statue sarebbero state quelle dei figli di Costantino che si incontravano dopo la morte del padre, e questa notizia si trova ripetuta, con le varianti del caso, dai posteriori compilatori delle altre redazioni della πάτρια. La scena avrebbe rappresentato, in particolare, l'incontro di Costanzo e del fratello Costante che giungeva dalle Gallie dopo il decesso di Costantino il Grande. 8)

Il luogo del Philadelphion è definito approssimativamente: era nel " Tauro ,, cioè nella zona dell'attuale



Fig. 6 – Particolari del costume nei rilievi veneziani

quale centro onorario per la sua posizione, all'incrocio di vie porticate importanti, e per la sua situazione dominante. La grande strada a portici, la Mèse, passava ad un livello più basso del culmine di circa 10–15 metri e la collina era qui in forte pendenza; verso valle furono erette delle grandi sostruzioni e su queste furono innalzati edifici importanti al livello della Mèse stessa, il grande arco attribuito a Teodosio, che recenti scavi hanno mostrato ad unico fornice, e forse il Capitolium (in origine tempio pagano poi ridotto ad opera di Teodosio II sede dell'" Università ,, di Costantinopoli) e la basilica eretta da Teodosio il Grande. [10)]

Dalla parte opposta della Mèse, sul culmine della collina, a quota di m. 60 circa sul l. m. vi era forse una grande piattaforma circondata da edifici pubblici (foro di Teodosio il Grande?); fra questi dovevano esservi anche archivi o cancellerie perchè nel 1875 circa, negli scavi per le caserme attuali furono trovate numerosissime bulle plumbee del Basso Impero: a questa piattaforma superiore si doveva accedere con rampe o strade ora perdute.

Il Philadeldhion pare fosse situato al livello della Mèse: non sappiamo tuttavia accertare dove si trovasse esattamente: se di fronte al grande Arco oppure sull'allineamento dell'altra grande via porticata che si suppone procedesse verso i SS. Apostoli.

Era dunque situato questo Philadelphion fra la Mèse ed il foro di Teodosio e la sua posizione era così rilevante che, dopo l'ampliamento urbano di Teodosio II, esso fu considerato il centro (Mesolophos o Mesòmphalos) della Capitale; [11)] è quindi perfettamente naturale che in esso fossero situati monumenti commemorativi di primaria importanza, come quello di porfido di cui discutiamo, e che in questo punto i cortei imperiali che procedevano dalla Porta Aurea a S. Sofia ed al Palazzo Imperiale o da quest'ultimo ai SS. Apostoli facessero una tappa particolare, come risulta dal " Libro delle Cerimonie ,,. [12)]

Oltre ai rilievi coi personaggi abbracciati i Patriografi collocano sul Philadelphion i resti di un'antica porta (forse residuo di un'opera avanzata di fortificazione) [13)]

piazza di Bejazit ma il sito preciso di esso non è chiaro: esso ricorre negli itinerari dei cortei imperiali, documenti notoriamente incerti e talora contraddittori: le tappe erano determinate talora dal cerimoniale con precedenza di visita ad opere di particolare significato e non dalla via più breve. [9)]

La zona del Tauro, situata nel punto più alto della Città, al culmine della III collina, era il foro onorario della Capitale; le città importanti dell'Asia Minore in epoca romana avevano, oltre ai fori commerciali (centri di compra e vendita di oggetti e di affari commerciali) un Foro distinto che accentrava edifici politici ed onorari, la sala per il culto imperiale e via via: così per es. a Side. La zona del Tauro fu prescelta

ed un prezioso pilastro quadrato in porfido scolpito con personaggio in trono reggente una bella croce, dorata ed ornata da vetri e gemme; anche questo pilastro risaliva, parrebbe, all'età Costantiniana; l'antica παραστάσεις σύντομοι χρονίκαι identifica nelle figure Costantino il Grande, la madre Elena ed i figli; [14] altrove menziona anche l'imperatore Giuliano e la imperatrice Anastasia (?). [15] Di fronte ad essi, dicono la πάτρια e l'Anonimo di Banduri stanno " gli altri che si abbracciano mutuamente ,,. [16]

La zona del Tauro sarebbe stata dunque prescelta per i monumenti onorari già da Costantino il Grande che avrebbe innalzato il pilastro in porfido con le immagini della famiglia e le due colonne in porfido reggenti la statua sua e quella del padre, oltre ad edifici che oggi non possono essere precisati (il Capitolium?); dei due fusti di colonna avrebbero fatto parte i rilievi ora a Venezia.

Delle vicissitudini posteriori nulla sappiamo; quando furono abbattute le colonne ed estratte le sculture? I patriografi non nominano colonne e si può congetturare che nell'VIII o nel X secolo le figure fossero state già scalpellate ma il silenzio non fa prova e non si può escludere che la separazione delle statue dai fusti non sia stata fatta nel 1204 dai Veneziani. In tale anno, infatti, i rilievi dovrebbero, secondo quanto abbiamo esposto, essere stati sottratti, durante il grande saccheggio di Costantinopoli, e trasferiti a Venezia ad ornamento di S. Marco insieme ai quattro cavalli bronzei, alla testa di porfido detta Carmagnola ed ai numerosi capitelli e lastre marmoree preziose.

Murate nella Basilica, tutte queste testimonianze dell'antica grandezza bizantina hanno trovato uno scampo ed un asilo glorioso.

PAOLO VERZONE

1) " Ivi all'incontro presso il Battisterio i due pilastri lavorati alla Soriana................ si dice che furono portati d'Acri... Et con quei pilastri che erano all'una delle sue porte recarono diverse altre ricchezze nel tempo del Doge Gradenigo et con quelle portarono quel pezzo di colonna dove si fanno i bandi e le quattro figure di porfido che s'abbracciano collocate sul cantonale della stanza delle gioie di S. Marco (ed. 1581, pp. 118–19; ed Martinioni, 1663, pp. 319–20).

2) DELBRÜCK: *Antike Porphyrwerke*, p. 90 sia pure con riserve.

3) *Arch. Veneto*, 34, 1887, p. 285 ss. L'autore nota che il Sanudo non ne sa nulla (p. 289); così pure la cronaca Magno (copia di una cronaca Falier più antica) (p. 289) e quella attribuita A Daniele Barbaro (p. 90) che dice semplicemente così: " (L. Tiepolo) ...distrutta la Monzoia fino dai fondamenti fece levare le balestrate della porta del detto Castello et un pezzo d'una colonna di porfido che li Genovesi havevano nel mezzo del loro Fontico.... (e fece) drizzare nella Piazza di S. Marco ... le due balestrate della bocca della Monzoia ,, .

Sulle lotte fra Genovesi e Veneziani e sui monumenti latini di S. Giovanni d'Acri cfr. ENLART, *Les monuments des croisés dans le Royaume de Jérusalem* ,, , II, pp. 7–9–34.

4) *I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S. Marco in Venezia*; Venezia, Merlo, 1844.

5) p. 24. Il Cicogna fece l'ipotesi che i rilievi fossero stati portati a Costantinopoli dal Palazzo Dioclezianeo di Nicomedia.



Fig. 7 – Particolari del costume nei rilievi veneziani

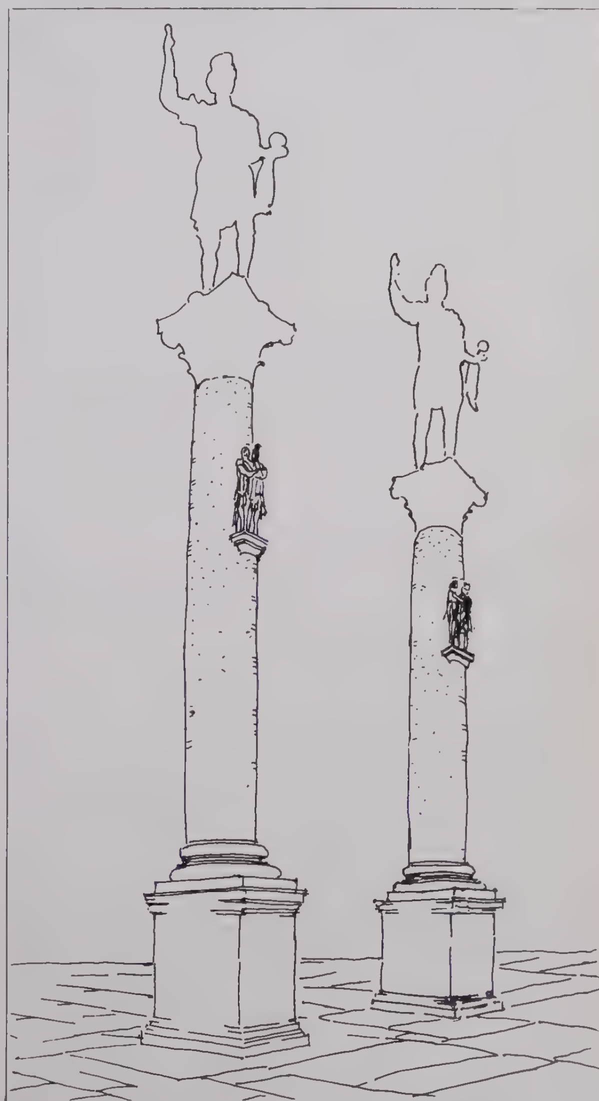


Fig. 8 – Saggio di ricostruzione dei monumenti originali

6) MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzant.*, II, n. 653, p. 424.

7) DELBRÜCK, *Porphyrwerke* abb. 118.

8) Per la παραστασέις cfr. Ed. Preger, p. 66–7 (n. 70). Cfr. anche l'ed. di BANDURI, *Imperium Orientale* ed Ven. p. 88 del I vol. Per la πάτρια cfr. Ed. Preger, p. 177 (n. 48) ed anche l'ediz. Ven. in *Codino Excerpta* pp. 19–20. Infine la redazione dell'*Anonimo* di Banduri in *Imp. Or.*, ed. Ven. p. 17.

9) Cfr. sotto nota (12).

10) Cfr. il mio studio in Mon. Ant. Lincei vol. XLIII col. 125 ss. dove ho illustrato le sostruzioni delle costruzioni Teodosiane del Tauro (col. 190 ss. fig. 49) ancora in sito. Cfr. anche JANIN, *Constantinople byzantine*, pp. 171–3 e soprattutto p. 69; SCHNEIDER, *Byzanz*, pp. 17–22,

11) JANIN, *Constantinople Byzantine*, pp. 44, 362.

12) Ed. Reiske, II.

13) JANIN, *Ibid.* p.

14) Ed. *Preger*, p. 53 (n. 53), ed. BANDURI, *Imperium Orientale*, I, p. 85).

15) Ibid., p. 66 (n. 70).

16) Per la πάτρια cfr. Ed. Preger, p. 178, n. 50, inoltre CODINO EXC. ed Ven. p. 20 ed anche ANONIMO *di Banduri* (*Imperium Orientale*, I, p. 17).

Fig. 9 – Situazione approssimativa del Philadelphion nell'antica Costantinopoli

G. B. DA SANGALLO DETTO IL GOBBO E VITRUVIO

CON PARTICOLARE RIFERIMENTO ALL'ATRIO DI PALAZZO FARNESE A ROMA E ALL'ANTICO CASTELLO REALE DI STOCCOLMA

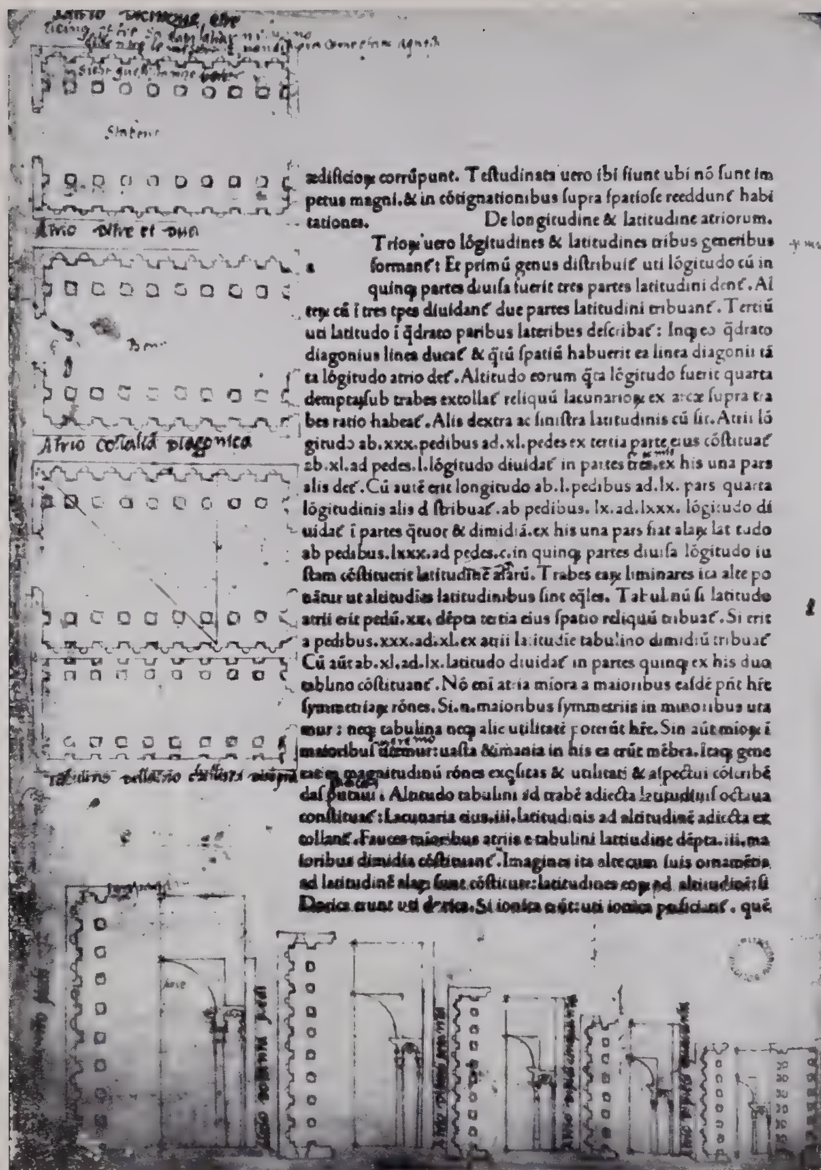
GIOVANNI BATTISTA DA SANGALLO, detto " il Gobbo ", nipote di Giuliano e di Antonio il Vecchio, e fratello minore di Antonio il Giovane, fa parte di quelle persone di questa illustre famiglia delle quali ben poco si è saputo e la stessa indagine storica gli ha riservato qualche cenno di scarso rilievo.

Il Vasari, che conosceva di persona molti esponenti dei Sangallo, ne ha invero parlato come " persona ingegnosa ", esprimendo l'opinione che " intendeva molto bene le cose dell'arte, ed era d'ottimo giudizio, e sincero e dabbene ". [1] Thieme–Becker sintetizza la sua biografia in sei righe, [2] e la cronaca ampia ma superficiale, in tre volumi, di Clausse sulla attività artistica della famiglia, dedica a Battista un paio di pagine. [3] In un articolo apparso nella presente rivista, firmato da Guglielmo de Angelis d'Ossat, [4] è stato effettuato il primo tentativo di caratterizzare i suoi disegni con una critica stilistica e dando una immagine più chiara di questa personalità decisamente non comune, giudicandola nel suo complesso. L'autore nel suo saggio attribuisce il cosiddetto " Codex Coner " del John Soane Museum di Londra, a Battista da Sangallo, il quale diverrebbe così l'autore di una delle più belle raccolte del Rinascimento di fogli di studio sulle rovine romane. [5] La dettagliata analisi, eseguita con amore e zelo, e l'insieme di questi antichi studî concepiti in modo altrettanto chiaro, rivelano un disegnatore, dal punto di vista artistico, del tutto comparabile se non superiore, per la concreta capacità di osservazione nei dettagli al famoso Giuliano, zio di Battista.

Dal Codex Coner (o Codex Soane come più propriamente dovrebbe chiamarsi) appare come gli studi di Battista abbiano seguito con maggiore intensità ed esattezza lo stesso schema di molti altri disegnatori ed architetti del Rinascimento. Esistono però anche lavori eseguiti dalla mano di Battista, che, in modo evidente, rispecchiano i frutti di questi diligenti studi sui ruderi. Mi riferisco con ciò non solo alla traduzione di Vitruvio in italiano, da molto nota e tuttora inutilizzata, conservata nella Corsiniana in due diversi manoscritti, [6] ma in particolare ad una copia della *editio princeps* della stessa biblioteca, [7] corredata da numerosi disegni di Battista, in parte ai margini ed in parte anche su fogli inseriti. Se la veste linguistica della traduzione stessa è pesante e poco chiara, perfino grossolana, i disegni sono eseguiti però con maestria e sono di importanza inestimabile per comprendere il concetto sull'antichità che si aveva nel 1500, avendo Battista illustrato molteplici motivi che d'altronde non esistono nelle edizioni stampate di Vitruvio e neppure nelle comuni raccolte di disegni di architettura. Mi sembra che le illustrazioni abbiano in parte il carattere di annotazioni marginali vere e proprie, ed in parte anche di studî preliminari alla pubblicazione da Battista progettata, ma mai eseguita. La provenienza della raccolta de " la Compagnia della Misericordia ", alla quale era stata lasciata da Battista per testamento, è sicura, come sicuro è anche l'esecutore dei disegni. Citati casualmente un paio di volte da studiosi italiani, per quanto si sappia, questi sono stati oggetto di particolare interesse un'unica volta, [8] restando ignoti alle ricerche internazionali sul Rinascimento italiano; perfino dallo Schlosser sono stati omessi nella sua incomparabile storia della " Letteratura artistica ".

Non è in questa esposizione che desidero presentare anche questi disegni, trattandosi di compito non breve. Spero tuttavia di poter tornare sull'argomento in occasione un più vasto studio sul culto di Vitruvio nel Rinascimento e sui varî commenti alla sua opera.

È necessaria pertanto una breve spiegazione sul carattere dei disegni in generale. Questi, almeno per la maggior parte, sembrano essere eseguiti su fogli a parte dell'incunabolo, prima della rilegatura e dell'interfoliazione parziale del volume. L'interfoliazione, che non è stata effettuata per intero, e gli stessi disegni ai margini sono concentrati al terzo, quarto, quinto e sesto libro, i quali diventano particolarmente interessanti dal punto di vista estetico–architettonico. Questi disegni sono stati eseguiti in massima parte nel modo abituale di quel tempo, come annotazioni marginali con scritture o disegni per rendere più chiaro il testo, ed allo scopo di facilitare l'esposizione al possessore dell'opera. Questo carattere puramente personale presenta naturalmente gli schizzi più liberi e spontanei. Particolarmente alcune delle illustrazioni interfoliate che occupano tutta una pagina, come le proporzioni del corpo umano, gli esempî sui varî tipi di templi e la ricostruzione della basilica di Fano (*Colonia Iulia Fanestris*), sembrano essere studî preliminari di illustrazioni destinate ad essere pubblicate. Nel manoscritto della traduzione italiana di Battista vi sono degli spazî regolarmente



ædificiorum corrũpunt. Testudinata uero ibi fiunt ubi nõ sunt impetus magni. & in cõtignationibus supra spatiose redduntur habitationes.

De longitudine & latitudine atriorum.

Triorum uero lõgitudines & latitudines tribus generibus formantur: Et primũ genus distribuitur uti lõgitudo cũ in quinque partes diuisa fuerit tres partes latitudini dentur. Alterum cũ in tres partes diuidantur due partes latitudini tribuantur. Tertiũ uti latitudo i quadrato paribus lateribus describatur: Inque eo quadrato diagonius linea ducatur & quantũ spatiũ habuerit ea linea diagonii tãta lõgitudo atrio detur. Altitudo eorum quanta lõgitudo fuerit quarta dempta sub trabes extollatur reliquũ lacunariorum ex arcæ supra trabes ratio habeatur. Alis dextra ac sinistra latitudinis cũ sit. Atrii lõgitudo ab. xxx. pedibus ad. xl. pedes ex tertia parte eius cõstituatur ab. xl. ad pedes. l. lõgitudo diuidatur in partes tres. ex his una pars alis detur. Cũ autẽ erit longitudo ab. l. pedibus ad. lx. pars quarta lõgitudinis alis distribuatur. ab pedibus. lx. ad. lxxx. lõgitudo diuidatur i partes quatuor & dimidiã. ex his una pars fiat alarum latitudo ab pedibus. lxxx. ad pedes. c. in quinque partes diuisa lõgitudo iustam cõstituerit latitudinẽ alarũ. Trabes earum liminares ita alte ponãtur ut altitudines latitudinibus sint æquales. Tabulinũ si latitudo atrii erit pedũ. xx. dẽpta tertia eius spatio reliquũ tribuatur. Si erit a pedibus. xxx. ad. xl. ex atrii latitudie tabulino dimidiũ tribuatur. Cũ autẽ ab. xl. ad. lx. latitudo diuidatur in partes quinque ex his duo tablino cõstituantur. Nõ enĩ atria mi(n)ora a maioribus easdẽ possũt hre symmetriarum rõnes. Si. n. maioribus symmetriis in minoribus utamur: neque tabulina neque alie utilitatẽ poterũt hre. Sin autẽ minorum i maioribus utemur: uasta & imania in his ea erũt mẽbra. Itaque generatim magnitudinũ rõnes exquisitas & utilitati & aspectui cõscribẽdas putaui. Altitudo tabulini ad trabẽ adiecta latitudinis octaua constituatur: Lacunaria eius. iii. latitudinis ad altitudinẽ adiecta extollantur. Fauces minoribus atriis e tabulini latitudine dẽpta. iii. maioribus dimidia cõstituantur. Imagines ita alte cum suis ornamẽtis ad latitudinẽ alarum sunt cõstitutæ: latitudines eorum ad altitudinẽ si Dorica erunt uti dorica. Si ionica erũt: uti ionica perficiantur. quẽ

Fig. 1 – G. B. da Sangallo: Studi intorno alle proporzioni dell'atrio romano
Disegno a margine nella copia di Vitruvio presso la Biblioteca Corsiniana, Roma

ricorrenti nello scritto, i quali fanno ritenere che certamente si tratti di un manoscritto rifinito, destinato ad essere documentato da disegni e diagrammi che Battista non ha fatto in tempo ad inserire negli ultimi tempi della sua vita. Dal posto degli spazî vuoti si possono trarre certe conclusioni sulla scelta dei motivi delle relative illustrazioni progettate ma non eseguite.

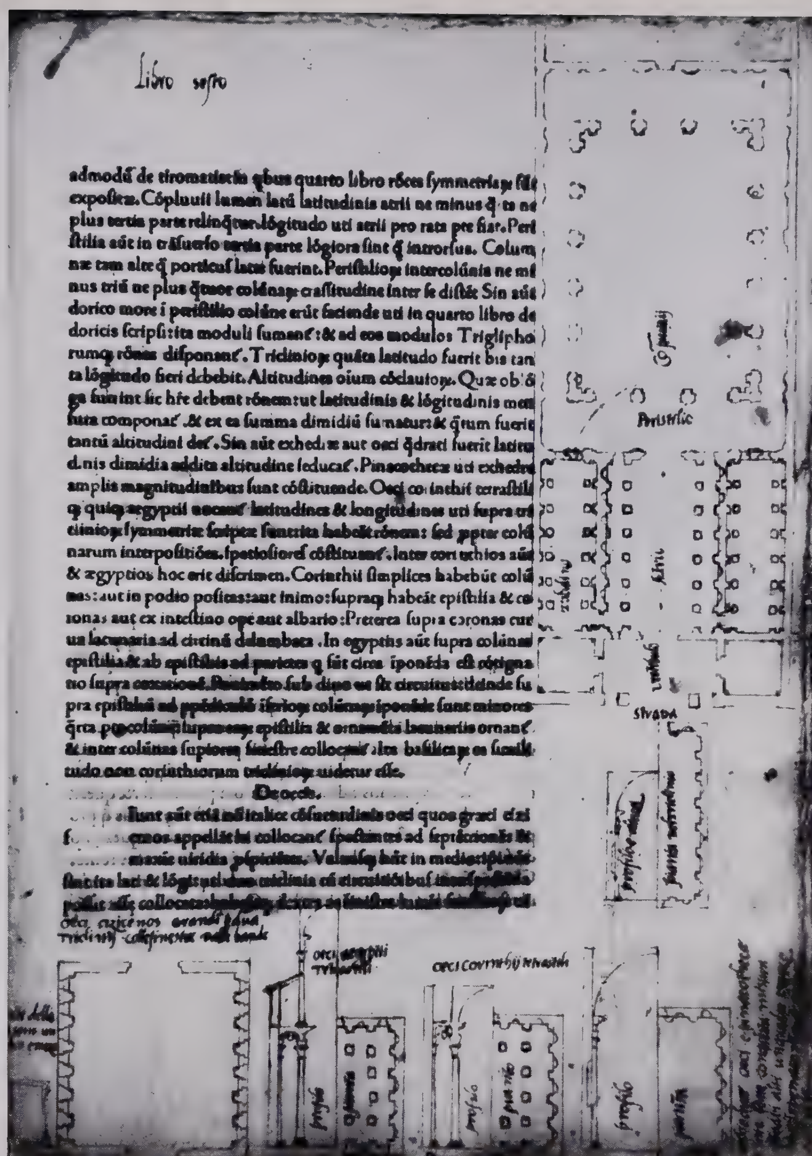
Lo stile dei disegni di Battista è stato di recente definito da un noto specialista tedesco in materia come *wenig variabel.* [9] Ciò può essere forse accettato riferendoci ai suoi disegni di architettura agli Uffizi, ma in riguardo alle loro qualità grafologiche questo giudizio è sconcertante per la vasta gamma di motivi degli schizzi a margine, tenendo conto delle necessarie variazioni in riferimento alla tecnica; e Battista rivela qui qualche volta un carattere proprio che non ci si attenderebbe da una persona notoriamente seguace della dottrina di Vitruvio.

Cito qui due esempî. L'uno è relativo alla illustrazione della *scena satyrica* del teatro antico, caratterizzata da alberi, grotte e colline. La composizione si distingue essenzialmente dalla illustrazione corrispondente nelle edizioni stampate di Vitruvio o di Serlio. [10] Il disegno presenta una fresca vivacità e non manca di un certo *humor*, se è lecito esprimere un tale giudizio quando si tratti di paesaggi senza figure umane. L'altro esempio si riferisce ad una descrizione della palestra fatta dall'autore romano, ove si parla di una *planities* sottolivellata, entro la quale gli atleti, unti di olio, potessero allenarsi, senza imbrattare gli spettatori ben vestiti. Anche qui il Nostro ha riprodotto integralmente il testo, ma nello stesso tempo con una certa libertà figurativa. [11] Le figure umane, abbozzate in pochi tratti, si ripetono tra l'altro in parecchi degli studî sul libro terzo ovvero dei templi, come misura della scala umana in rapporto a quella dell'architettura.

Quando Battista nel volume di sua proprietà eseguì questi abbozzi, esistevano allora solo due serie di illustrazioni (oppure parafrasi di queste serie di illustrazioni) stampate nel *De architectura libri decem* di Vitruvio, cioè quella di Fra Giocondo del 1511 e quella di Cesare Cesariano del 1521, la prima sommaria e sorprendentemente classica, la seconda dettagliata e di alto valore artistico ma completamente antistorica. La posizione di Battista rispetto ai suoi predecessori è indipendente, con una concezione personalmente acquisita, frutto di una sintesi di pazienti misurazioni e calcoli tra le rovine di Roma e di uno studio indubbiamente lungo nonchè appassionato del testo dell'antico trattato, troppo spesso oscuro e di difficile interpretazione. Il frutto di questi sforzi era destinato a rimanere inutilizzato e quasi dimenticato senza alcuna influenza sull'ulteriore sviluppo del vitruvianismo durante il Rinascimento ed il Barocco.

Ci si può inoltre chiedere se qualche traccia delle dotte speculazioni di Battista non fosse reperibile

direttamente nella architettura del 1500, principalmente nei lavori della "setta Sangallesca", come dice il Vasari. Per tradizione i lavori furono in genere eseguiti sotto il nome di colui che in atto era il capo. Così fu all'inizio con il grande Giuliano. Alla sua morte, Antonio il Vecchio acquistò una posizione indipendente e verso la metà del 1500, periodo corrispondente ai disegni di Battista, quasi tutta la attività fu esplicata a nome di Antonio il Giovane. Quest'ultimo venne oberato di ordinazioni, ma visse anche una vita rappresentativa "da vero gran signore", e non è possibile che avesse occasione e tempo di portare a termine ed eseguire nei dettagli tutto ciò che generalmente gli era stato attribuito. Il Vasari scrive che anche Battista prese parte ai lavori per i palazzi di Antonio il Giovane e che quest'ultimo "non si portò molto bene verso lui". [12] È probabile che il fiero ed esuberante Antonio abbia utilizzato il fratello minore, gobbo ed apparentemente escluso, mal compensando la sua collaborazione altamente qualificata. Alcune circostanze indicano che anche Antonio ebbe un vivo interesse per Vitruvio e forse egli stesso caldeggiò l'idea di illustrarlo e commentarlo, [13] ma certamente gli mancò il tempo e l'occasione di concentrarsi su tale compito, e fu invece Battista nella seconda generazione della grande famiglia di architetti a rappresentare la conoscenza specifica sull'antichità.


Libro sesto

admodū de tiromatis [illegible] quarto libro rōces symmetriae sūt expositae. Cōpluuii lumen latū latitudinis atrii ne minus q̄ [illegible] ne plus tertia parte relinquatur. lōgitudo uti atrii pro rata parte fiat. Peristilia aūt in trāsuerso tertia parte lōgiora sint q̄ introrsus. Columnae tam altae q̄ porticus latae fuerint. Peristiliorum intercolūnia ne minus triū ne plus q̄tuor colūnarum crassitudine inter se distēt. Sin aūt dorico more i peristilio colūne erūt faciende uti in quarto libro de doricis scripsi: ita moduli sumant: & ad eos modulos Triglipho rumq̄ rōnes disponant. Tricliniorum quāta latitudo fuerit bis tanta lōgitudo fieri debebit. Altitudines oium cōclauiorum. Quae ob[illegible] sunt sic hīre debent rōnem: ut latitudinis & lōgitudinis mensura componat. & ex ea summa dimidiū sumatur: & q̄tum fuerit tantū altitudini det. Sin aūt exhedrae aut oeci q̄drati fuerit latitudinis dimidia addita altitudine educat. Pinacothecae uti exhedrae amplis magnitudinibus sunt cōstituende. Oeci co[illegible] tetrastili [illegible] aegyptii [illegible] latitudines & longitudines uti supra [illegible] symmetriae [illegible] habeāt rōnem: sed ppter colūnarum interpositiōes spatiosiores cōstituant. Inter corinthios aūt & aegyptios hoc erit discrimen. Corinthii simplices habebūt colūnas: aut in podio positas: aut inimo: supraq̄ habeāt epistilia & coronas aut ex intestino opē aut albario: Preterea supra coronas curua lacunaria ad circinū delumbata. In egyptiis aūt supra colūnas epistilia [illegible]

Oeceis.

[illegible]

Fig. 2 – G. B. da Sangallo: Ulteriori studi sulla casa romana. Disegni a mano sulla pagina accanto alla figura precedente. Biblioteca Corsiniana, Roma

Il problema consiste ora nel come si possa distinguere un qualche particolare contributo di Battista alla grande opera che tradizionalmente va sotto il nome di Antonio. Almeno in un caso si può rilevare una corrispondenza inusitatamente chiara, tra gli schizzi di Battista ed i lavori eseguiti dalla famiglia sotto il nome di Antonio, cioè nell'atrio di Palazzo Farnese a Roma.

Nel suo esemplare dell'*editio princeps*, Battista ha aggiunto alla descrizione di Vitruvio dell'atrio romano [14] una serie di schizzi sul rapporto tra lunghezza, larghezza ed altezza, e sulla disposizione architettonica generale delle varie parti del vano, oltre alla sua posizione nell'edificio come unità, tra il *vestibulum* da una parte ed il *peristylium* dall'altra (*figg.* 1–2). La denominazione di *atrium* per queste costruzioni riccamente articolate a tre navate, può sembrare assai strana, specialmente all'osservatore dei nostri tempi formatosi alla archeologia classica. In effetti tutto il sistema è stato costruito su di una errata interpretazione del significato antico del concetto di *ala, alae,* interpretazione errata, che d'altronde corrisponde alla usanza linguistica dell'Europa occidentale nel medioevo, con la quale si denominavano navate laterali, le navate minori a destra ed a sinistra di una chiesa. [15]

L'*atrium* con *alae* diventa quindi nella esplicazione di Battista una costruzione a tre navate, divisa da due file di colonne e proporzionata in rapporto ad una interpretazione apparentemente esatta del testo di Vitruvio. Lo stesso motivo è stato ripreso da Battista in un



Fig. 3 – Palazzo Farnese a Roma: L'atrio. (*Foto Alinari 28964*)

piccolo disegno nella traduzione italiana: [16] non può essere quindi questione di un giuoco casuale con la matita, ma manifestazione di questa idea stessa profondamente radicata.

Una simile concezione dell'atrio romano si trova già nella edizione di Vitruvio del 1511 di Fra Giocondo, illustrata, ma priva di commento. [17] Anche nel commento illustrato del dotto patriarca di Aquileia, Daniele Barbaro, composto in collaborazione con Andrea Palladio e del quale la prima edizione venne pubblicata nel 1556, riappare lo stesso concetto di atrio limitato ai due lati da navate laterali erette su colonne: *Venimo poi al dissegno delle Ale, che sono dalla destra, et dalla sinistra solamente, et sono portichi, e colonnati, et perche dipendono dalla proportione della longhezza dell'atrio.* [18] Sembra pertanto che ci siano stati a quel tempo divergenze sulla possibilità che l'atrio fosse aperto o chiuso, e le notizie variano negli autori del Rinascimento. Risulta che il Philander abbia senz'altro propeso per l'atrio aperto: *Statim ab interiori ianua introentibus occurrit atrium, aedificium continens aream in quam collecta* (*inquit Sextus Pomp.*) *ex omni tecto pluvia descendit.* [19] Malgrado le sue illustrazioni con *compluvium* ed *impluvium,* Daniele Barbaro si è chiaramente espresso per l'opposto: *L'Atrio ... è luogo coperto* e *che lo Atrio fusse coperto Vitr. similmente l'ha dimostrato.* [20]

La copertura di tale atrio su pianta a tre navate a mezzo di una gran volta a tutto sesto sulla parte centrale, è infatti una caratteristica dei soli schizzi a margine di Battista e di Palazzo Farnese a Roma. A maggior ragione si può perciò ritenere che in questo caso sussista un rapporto diretto.

Il famoso colonnato, che rappresenta l'ingresso al cortile di Palazzo Farnese (*fig.* 3), non deve tuttavia essere considerato esclusivamente come una impersonale traduzione nella pietra delle speculazioni anticheggianti di Battista, poichè la costruzione contiene la perfezione estetica e formale dell'opera d'arte unica. Tale fatto è tanto più notevole in quanto l'architetto era qui obbligato ad usare dodici colonne antiche di vario materiale, ma delle stesse proporzioni. In questo caso le proporzioni studiate da Battista in base alle cifre fornite da Vitruvio non ritornano quindi in forma invariata, ma trattate con una relativa libertà. Come unico esempio ricordo che nell'interpretazione di Battista le misure principali della planimetria sono in rapporto di 5 a 4 invece che 5 a 3. I plinti bassi delle colonne sono una soluzione non del tutto ortodossa nell'uso di tali colonne antiche in uno spazio non esattamente proporzionato. [21] Gran parte della bellezza dell'atrio consiste nel suo carattere puramente scultoreo e nella sua ricchezza di forme fortemente emotive. Una parte molto importante riveste qui la ricca articolazione dei muri laterali, alternati da semicolonne e nicchie profonde. Questa disposizione è stata ripresa dai disegni degli studi di Battista ed è legata alla conoscenza dell'atrio e del tablinum come luogo per erigere le *imagines maiorum.* [22]

Dobbiamo tener presente che la concezione e la realizzazione finale di Palazzo Farnese dipese in parte dal desiderio di creare una degna cornice alla grande raccolta farnesiana di antichità. La sua origine ed il suo accrescimento avrà certamente contribuito ad aumentare l'interesse per le forme classiche nell'architettura del palazzo stesso, il quale ad un visitatore del '500 dovrebbe essere apparso molto più romano–classico di quello che noi ora ci possiamo immaginare.

Con le sue antiche colonne romane, in se stesse preziosissimi oggetti di raccolta, il vano stesso venne ideato come una galleria di sculture, come a quel tempo si riteneva avrebbe potuto essere nel periodo classico.

Di *imagines maiorum,* o galleria di antenati, non si dovrebbe far menzione in quanto questo luogo aveva la funzione pratica di vestibolo e posto di guardia. Una raccolta di statue antiche avrebbe però potuto essere nelle intenzioni dell'architetto: le dieci nicchie sono di dimensioni esattamente sufficienti per accogliere sculture a grandezza naturale. Un interessante dettaglio nelle proporzioni conferma questa tesi, poichè nella *editio princeps* (del quale la redazione del testo a questo punto devia di non poco da quella ormai corrente) è scritto come segue: *Imagines ita alte cum suis ornamentis ad latitudinem alarum sunt constitute.* [23] In sostanza: i ritratti con i loro " ornamenti ,, devono essere posti ad una altezza pari alla larghezza delle alae. Anche nell'atrio di Palazzo Farnese il limite inferiore delle nicchie è fissato ad una altezza che

corrisponde esattamente alla larghezza tra le colonne e le semicolonne delle navate laterali, cioè circa 190 centimetri. In un inventario delle antiche collezioni di Palazzo Farnese, redatto nel 1568, si può reperire tra l'altro la seguente notizia: *In li X nichi sotto il portico all'entrar della porta. Quattro statue di donne senza testa et senza base / Due torsi di statue di spoglie con le coraze / Quattro torsi d'huomini ignudi...* [24]

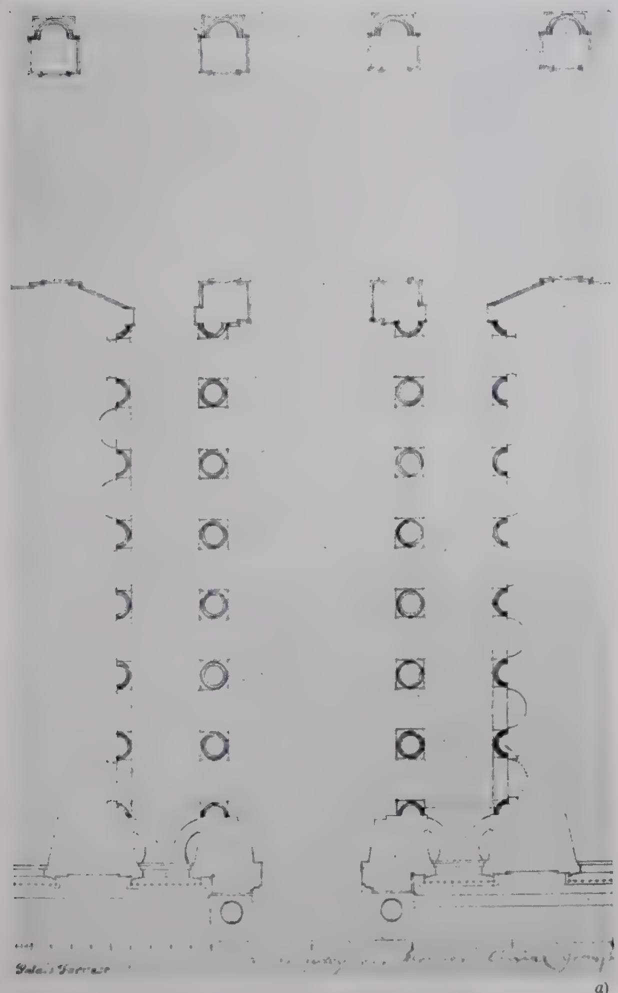
L'atrio infatti, poco tempo dopo che fu completato venne adibito come galleria di sculture.

Wolfgang Lotz ha recentemente dimostrato, in una conferenza, che la storia edilizia del Palazzo Farnese è stata molto più complicata di quanto finora si fosse supposto. Il Cardinale Farnese, il futuro papa Paolo III, acquistò, come è ben noto, il terreno nel 1495 e spese forti somme per la costruzione del palazzo, sia durante il suo cardinalato che durante tutto il suo pontificato. Il Lotz ha ritenuto di poter rintracciare con evidenza i contorni di un palazzo minore nell'attuale corpo edilizio, che per meglio corrispondere alla nuova autorità del committente fu completamente rifatto prima di essere portato a termine. [25]

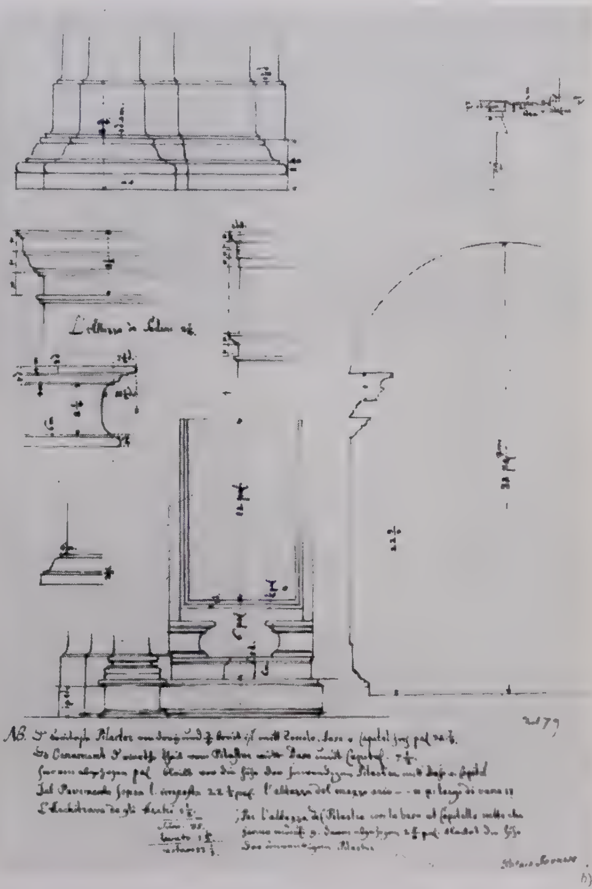
A quanto pare Paolo III, divenuto capo della Chiesa Romana, cercò di dare al suo palazzo privato non solo maggior splendore e più vaste proporzioni, ma senza dubbio anche un più alto valore simbolico.

Nel Pieno Rinascimento si poteva pervenire a ciò solo attraverso quanto a quei tempi veniva considerato come l'apice della concezione formale architettonica classica. Bisogna attribuire a questo rifacimento l'atrio di Palazzo Farnese, che per la ideazione integrale e la ricchezza decorativa supera tutte le analoghe costruzioni realizzate in precedenza. Paolo III in questo caso potè riferirsi direttamente a quella nota parte del sesto libro di Vitruvio, ove egli ai maggiori esponenti della società raccomandava *vestibula regalia alta, atria et peristylia amplissima.* [26] L'ingresso ed il cortile del palazzo si riportano pertanto intenzionalmente alla concezione che si aveva di una pura tradizione antica.

Questa splendida costruzione riscosse molta ammirazione ma venne di rado imitata. Ciò dipese dal fatto che la sua linea e le particolari decorazioni erano troppo legate alle idee che si avevano dei *vestibula, atria e*



a)



b)

Fig. 4 *a–b* – Palazzo Farnese a Roma: Misurazione dell'atrio eseguita dall'architetto svedese Nicodemo Tessin verso la metà del 1600. Museo Nazionale di Stoccolma

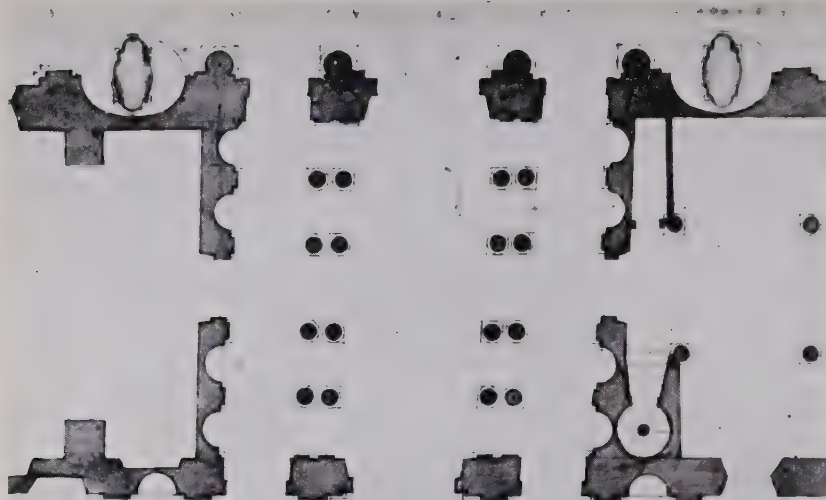


Fig. 5 – Antico Castello Reale di Stoccolma: Progetto di massima di una apertura attraverso il corpo nord eseguito da Nicodemo Tessin il Vecchio intorno al 1665. Ufficio Arch. del Pal. Reale di Stoccolma

da Nicodemo Tessin il Vecchio, padre del suddetto Nicodemo Tessin il Giovane. [27]

Su progetti di massima, redatti intorno al 1665 ed ancora conservati, fu aperto un passaggio attraverso il vecchio corpo nord del castello, come una parafrasi dell'atrio del Palazzo Farnese, e cioè un attraversamento a tre navate con prospettiva libera anche nei passaggi laterali (*fig.* 5). La veduta avrebbe dovuto quindi essere aperta sia verso il cortile d'onore che verso lo Strömmen e le parti della città situate sulla riva opposta. Nella planimetria si vede con evidenza l'orientamento obliquo della volta a tutto sesto e delle colonne rispetto alla facciata. Questa obliquità era stata appositamente studiata e risultava dall'intenzione di inquadrare nel centro della visuale la torre medioevale *Tre Kronor* ("Tre Corone") ritenuta quasi come un simbolo del regno fino all'incendio del 1697 che ne causò il crollo. La torre sorgeva in un cortile interno ed era in parte nascosta da edifici intermedi. Il progetto di rifacimento prevedeva un rivestimento con un finto apparato architettonico rispondente al nuovo ingresso, con due piani di archi aperti realizzati secondo lo schema del Teatro di Marcello.

Non v'è alcun dubbio che se i progetti fossero stati eseguiti secondo questo intendimento, si sarebbe ottenuto un ambiente architettonico limitato che, malgrado le differenze di luogo, avrebbe avuto una straordinaria somiglianza con la prospettiva ottenuta dall'atrio del Palazzo Farnese, attraverso le tre grandi aperture verso il peristilio del cortile e il vecchio castello di Stoccolma avrebbe avuto così un accesso principale dello stesso alto grado estetico.

Questo particolare interesse da parte svedese per il Palazzo Farnese non fu dovuto certamente al caso. Nell'architettura dei Sangallo dominava una nota di serenità austera e monumentale, di riposo statico che s'accordava con lo spirito di grande potenza della Svezia del tempo. Allorchè Nicodemo Tessin il Giovane verso la fine del secolo, ereditò la posizione del padre come architetto reale e si trovò di fronte al compito di dare una veste completamente nuova alla reggia, incorporò, con certe modifiche, proprio questo atrio sangallesco nella nuova grande unità. Ovviamente si era reso conto del fatto che la "Volta Nord", rappresentava il vero punto di partenza del grande lavoro per trasformare il complesso della reggia nello spirito romano.

Nel Museo Nazionale di Stoccolma si trovano misurazioni dell'atrio del Palazzo Farnese (*fig.* 4 *a–b*) che

peristylia dei grandi palazzi antichi per poter essere adattate nelle costruzioni di palazzi più modesti. L'architettura del Palazzo Farnese non solo risultava troppo costosa per normali committenti, ma aveva anche un valore troppo "pesante" e troppo simbolico per un comune aristocratico.

Questo singolare valore simbolico si ritrova ancora nell'unica riproduzione veramente importante che sia stata realizzata dell'atrio del Palazzo Farnese, cioè nella cosiddetta "Volta Nord" o *Norra Valvet* nel Palazzo Reale di Stoccolma (*fig.* 6). In genere questa parte della residenza dei monarchi svedesi è stata considerata come un dettaglio integrante nei grandiosi progetti di rifacimento e di nuova costruzione dell'architetto Nicodemo Tessin il Giovane nell'ultimo decennio del 1600. La "Volta Nord" che fu costruita sotto la direzione di questo architetto negli anni 1692–1695 — pochissimo tempo prima del grande incendio nel 1697 che avrebbe distrutto il castello storico permettendo la sistemazione totale del nuovo palazzo in stile italiano — si basa su progetti anteriori (*fig.* 5).

Già nella metà del 1600 erano stati discussi a Stoccolma i progetti per un nuovo accesso principale all'antico castello combinato con un ponte sul Norrström o Strömmen e con una lunga strada per le parate militari. La facciata settentrionale avrebbe dovuto, in relazione al nuovo ponte, essere fornita di una doppia rampa secondo lo stesso sistema che a Caprarola già aveva usato il Vignola. I primi progetti erano stati eseguiti dall'architetto Jean De la Vallée per il Re Carlo X Gustavo (morto nel 1660) e furono sviluppati ulteriormente

furono eseguite da Tessin senior durante il suo lungo viaggio di studio nella metà del 1600 [28] oltre a nuove misurazioni, con dettagli in parte modificati, ed eseguiti dal figlio durante il suo pluriennale soggiorno a Roma. [29] Nella tarda età, Tessin *junior* raccolse le sue note, in una forma di trattato, sulle costruzioni che in vari paesi lo avevano particolarmente interessato dal punto di vista decorativo. Il Palazzo Farnese viene menzionato ripetute volte e come *" le plus magnifique de toute Rome en matière d'architecture ,,*. [30]

È caratteristico, per le vicende della vivente tradizione, che il grande contributo artistico della famiglia Sangallo in quei tempi sembra sia stato ignorato nella Roma del Bernini e del Borromini. L'architetto svedese che vi soggiornò per circa sei anni, non cita mai il nome dei Sangallo. È evidente che Tessin non conosca il trascurato nome di Battista; ma che egli sia stato informato sull'atrio, che considera *entre les plus beaux portiques qu'on voit à Rome,* non come opera del quasi dimenticato Antonio il Giovane, ma di Michelangelo, dimostra quanto sia insicura la tradizione orale, e quanto facilmente si attribuiscano, senza criterio, quasi tutti i lavori importanti ai nomi più celebri.

PER GUSTAF HAMBERG



Fig. 6 – Palazzo Reale di Stoccolma: La " La Volta Nord ,,. (*Foto Olof Ekberg 1927*)

1) VASARI, ed. Milanesi, V, pp. 471–472.
2) *Künstlerlexikon,* XXIX, p. 404.
3) G. CLAUSSE, *Les Sangallo,* III, pp. 281–288.
4) *Palladio,* N. S., I, 1951, pp. 94–98.
5) T. ASHBY, *Sixteenth–Century drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner. Papers of the British School at Rome,* II, 1904, pp. 1 ff. con facsimile del codice, VI, 1913, pp. 184–210 con addenda e corrigenda.
6) Mss. Sc. 43, G. I. e Sc. 43, G. 8.
7) Inc. 50, F. I.
8) P. FONTANA, *Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla teorica dell'Architettura del Rinascimento. Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I. B. Supino 1933,* pp. 311–319.
9) B. DEGENHART, *Dante, Leonardo und Sangallo. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte,* VII, 1955, pp. 281–283.
10) *De arch.* V, cap. VI, 9.
Nel SERLIO l'ultima illustrazione del Libro Secondo della prospettiva.
11) *De arch.* V, cap. XI, 3.
12) VASARI, ed. Milanesi, V, p. 471.
13) FONTANA, *op. cit.,* pp. 313–320.
14) *De arch.* VI, cap. III, 3.
15) C. DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Latinitatis.* Alae – Latera Ecclesiae. Ad bases pilariorum murus erat... qui Chorum & cingens Presbyterium, corpus Ecclesiae à suis lateribus, quae A l a e vocantur, dividebat.
16) *Bibl. Corsiniana,* Ms. Sc. 43, G. 8, fol. 98 v.
17) Fol. 64 v. *" Nobilium amplissimae domus ,,*.
18) Ed. di 1556, p. 173; ed. di 1567, pp. 288–289.
19) G. PHILANDER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes,* ed. di Roma, 1544, p. 186; ed. di Lione-Ginevra 1586, p. 227.
20) BARBARO, *loc. cit.*
21) P. LATAROUILLY, *Edifices de Rome moderne,* p. 299, pp. 301–302.
22) Cfr. *De arch.,* ed. di Cesariano, Como 1521, fol. 98 v., comentario: " *Queste* (sc. imagines) *erano non solum de uarie cose delecteuole historie in picture; ma le exemplate effigie de quilli nobili quali meritauano aeterna memoria non solum con littere : ma con picture & sculpture ,,*.
23) Per le divergenze fra l'*editio princeps* e gli altri cfr. F. PELLATI, *Giovanni Sulpicio da Veroli primo editore di Vitruvio. Atti del II Congresso Nazionale di Studi Romani* 1930, III, pp. 382–386.
24) *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia,* I, p. 74.
25) LOTZ, *Die Erbauung des Palazzo Farnese.* Conferenza tenuta nella Biblioteca Herziana, Roma 25 ottobre 1957.
26) *De arch.,* VI, cap. V, 2.
27) *Stockholms slotts historia,* I, pp. 272 ff. (T. O: SON NORDBERG); II, pp. 10 ff. (R. JOSEPHSON). Vedi anche il mio saggio sull'argomento, Stockholms slotts norra valv och dess forutsättningar, *Konsthistorisk Tidskrift,* XXVI, 1958.
28) Museo Nazionale, Stoccolma, Gabinetto dei disegni e delle stampe. Raccolta Cronstedt, n. 760. Raccolta Tessin–Hårleman, nn. 2174, 2177, 2179.
29) *Ibidem,* Raccolta Tessin–Hårleman, nn. 2175 e 4438.
30) TESSIN, *Traicté de la Decoration Interieure pour toutes sortes de Maisons Royales.* Ms. Accademia Reale delle Belle Arti, Stoccolma.

L'ARCHITETTO DELLA THEATINERKIRCHE DI MONACO AGOSTINO BARELLI (1627-1687?) E LA TRADIZIONE ARCHITETTONICA BOLOGNESE

LA THEATINERKIRCHE di Monaco di Baviera così necessariamente come nel panorama della città, in cui le sue torri contrappuntano caratteristicamente quelle più antiche e ormai emblematiche della Frauenkirche, ha guadagnato grande considerazione nella prospettiva storico artistica della capitale bavarese.

Prima costruzione ecclesiastica ragguardevole dopo il triste periodo della guerra dei Trent'anni, messa in relazione con eventi politico–dinastici indubbiamente notevoli, come la comparsa alla corte di Monaco di Henriette Adelheid di Savoia, sposa del principe elettore Ferdinand Maria, anzi costruita votivamente per la nascita dell'erede lungamente atteso, Max Emanuel (1662), la Theatinerkirche rappresenta un momento saliente nella storia della città e riassume in sè il corrispondente culturale–figurativo di tali eventi. E non si tratta di una valutazione superficiale e schematica se si pensa all'esiguità delle prestazioni architettoniche del periodo precedente, dopo la realizzazione del San Michael. [1]

Nè la costruzione della chiesa trovò la sua ideazione in sopite forze autoctone, ma ha i suoi inizi e prende forma ad opera di artisti appositamente chiamati dall'Italia. Si cita volentieri la motivazione con cui Henriette Adelheid giustificò la sua scelta di artisti stranieri: non voleva " commeter a Todeschi più idioti nell'edificare una fabbrica di tanta importanza ,,.

È già stata sottolineata la superficialità occasionale di questo giudizio che tuttavia non doveva suonare troppo insolito ed estraneo nell'ambiente, se la stessa Michaelskirche portava ai suoi inizi il nome di un olandese educato in Italia, Friedrich Sustris, e se già quasi centocinquant'anni prima artisti mantovani avevano lavorato alla Stadtresidenz di Landshut. Tanto più significativo in questo senso è che il caso della Theatinerkirche non fu isolato, ma fu preceduto immediatamente, e seguito poi assai più largamente, da interventi di architetti e capimastri italiani, provenienti in prevalenza dalla regione ticinese, spesso non italiani di nazionalità se si vuole, ma di educazione artistica nettamente lombarda. Si parla di " ondate ,, di artisti italiani; intere dinastie artistico–artigiane si impadronirono effettivamente delle iniziative architettoniche del paese. Ricordiamo solo per l'Alta Baviera gli Zuccalli e i Viscardi.

Il recente riesame critico dell'arte dell'Età Barocca, già aperto dal Burckhardt e dal Woelfflin, che ha condotto anche ad una convincente rivalutazione dell'architettura tedesca di tale periodo, ha imposto una più precisa delimitazione dell'apporto degli artisti stranieri, prima italiani, poi francesi. Ne è venuto il quadro di un ambiente inizialmente tributario, ma ben presto effervescente di autonoma iniziativa e capace di capolavori che essenzialmente ben poco debbono a quegli iniziali esempi; ai quali dunque compete piuttosto la parte di catalizzatori, di ispiratori paralleli ma distanti. Una vicenda che si è ripetuta spesso nella storia dell'arte tedesca. Gli stessi architetti chiamati di lontano, e particolarmente i ticinesi, che diventano così mediatori tra due aree artistiche, respirano facilmente l'atmosfera della tradizione locale, certo anche sotto lo stimolo dei committenti e per l'inevitabile transazione con le forze esecutive locali, esprimendosi in un linguaggio che non è più quello della loro terra d'origine. Si veda ad esempio la chiesa abbaziale di Fuerstenfeld di G. A. Viscardi: nell'unica navata gli archi delle cappelle non si subordinano alla chiara divisione del cornicione, anzi raggiungono, attraverso una ripetizione su esigui coretti (Emporen) che accentua quello sviluppo verticale, le quattro campate, in cui si innestano direttamente. La cupola scompare, mentre il transetto perde ogni significativa proporzione. Si tratta di una rinuncia spregiudicata ed esplicita alla concezione spaziale, ancora bloccata in chiare e severe contrapposizioni, delle nostre chiese modellate sull'esempio del Gesù.

In tale processo di revisione critica dell'apporto straniero all'architettura barocca tedesca, la Theatinerkirche ha avuto una sorte singolare. Mentre infatti da un lato si è continuato a celebrarne l'importanza storica, che le viene peraltro assicurata dalla coincidenza con i notevoli fatti già accennati, dall'altro si è dovuto man mano riconoscere con crescente perplessità il suo isolamento. Ragguardevole alle proporzioni, imposta all'attenzione dall'importanza dei committenti e dalla magnificenza della decorazione, ricordata sempre con ammirazione, la Theatinerkirche non esercitò nessun significativo influsso, non fu concretamente guardata come degno modello, anche se fu asserita essere tale. Infatti continuò a valere quasi normativamente l'interpretazione " tedesca ,, della chiesa controriformistica, che aveva preso forma nella Michaelskirche, l'esempio cui appunto aveva guardato anche il Viscardi per la sua chiesa di Fuerstenfeld. [2]

Qual'è la ragione di questo isolamento? Può essere spiegato semplicemente quale ovvia conseguenza del

repentino trapianto da una tradizione estranea? In realtà il visitatore italiano che entra nella chiesa per la prima volta difficilmente può sentirsi in piena evidenza di fronte ad una architettura italiana. È vero, intervengono " fattori di disturbo ,, come la decorazione, inizialmente pure opera di italiani, poi resa ibrida da posteriori completamenti, e infine guastata durante l'ultima guerra; per non dire delle torri, non previste nel piano originario, e della facciata aggiunta assai più tardi dal Cuvilliès. Ma la difficoltà di sciogliere l'enigmatico isolamento permane anche per l'organismo essenziale, che ci viene delimitato da più approfondite cognizioni storiche. E si può, infine, attribuire alla chiesa di Monaco un reale interesse artistico che renda ragione non solo vagamente della sua conclamata importanza storica? Si tratta dunque di metterla in relazione con l'architettura contemporanea, di localizzarla nel curriculum dei suoi architetti, e soprattutto di ricostruirne la fisionomia, mettendo da parte considerazioni e ripetizioni di fondamento puramente aneddotico.

Ritengo che gli interrogativi riguardanti la Theatinerkirche possano avere una risposta solo riguadagnando alla prospettiva storico–artistica la figura certo secondaria, ma stimolo e pretesto ad una più larga indagine, del suo primo architetto, il bolognese Agostino Barelli.

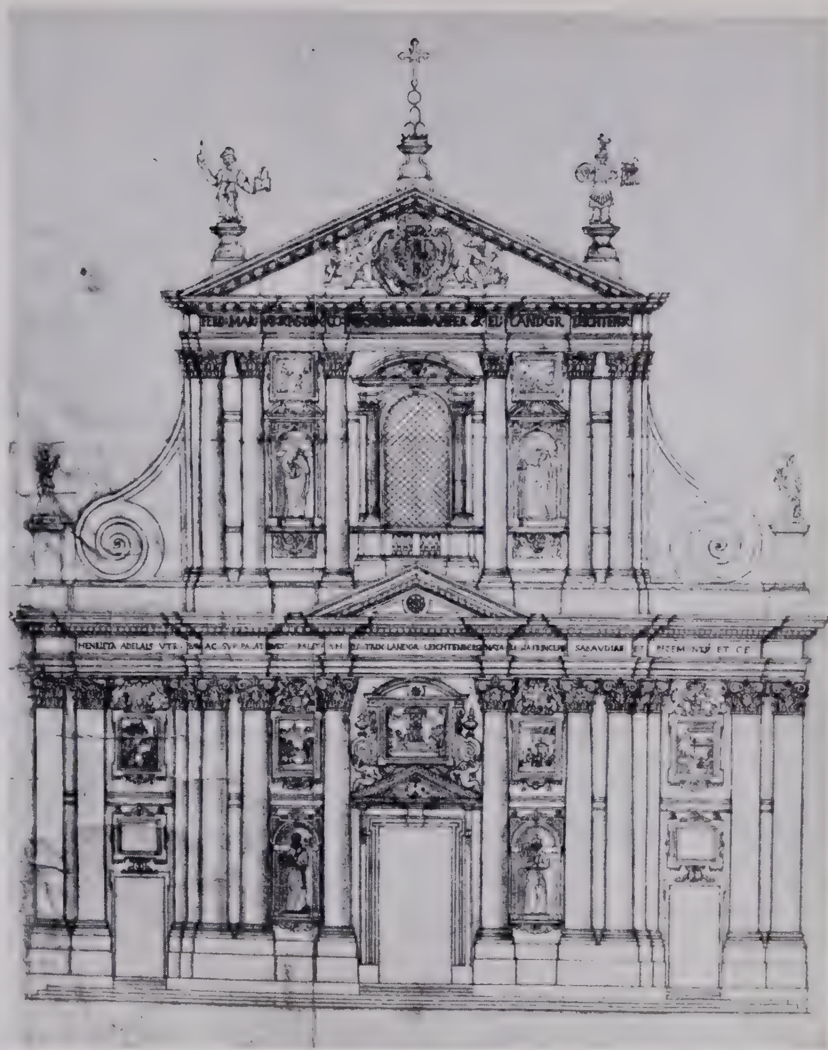


Fig. 1 – A. Barelli: Disegno per la facciata della Theatinerkirche (per concessione del Bayer. Hauptstaatsarchiv di Monaco)

Quando la principessa Henriette Adelheid volle sciogliere il voto fatto per la nascita del figlio Max Emanuel e costruire una nuova chiesa da affidarsi all'ordine dei Teatini, pensò al famoso architetto dell'ordine Guarino Guarini. Ma il 12 settembre dello stesso anno 1662 il teatino Padre Pepe le comunica che " il Guarini è impegnato in Francia ed è già sulla strada di Parigi ,,. Curiosa disposizione del caso: non si può far a meno di pensare a quale diversa accoglienza avrebbe avuto l'arditissima arte d'avanguardia del modenese per molti versi più congeniale al gusto tedesco. Ma al posto del Guarini venne a Monaco il mese seguente Agostino Barelli.

Se ora ci si chiede chi sia mai questo Barelli bisognerà rispondere subito che, per secondaria e modesta che appaia la sua figura, certo essa fu in ogni modo perseguitata dalla sfortuna. Fatto segno a critiche velenose, costretto a lasciare a causa di intrighi orditi da invidiosi la fabbrica di Monaco che ne aveva portato inopinatamente la fama al di là dei confini, il Barelli venne trascurato sempre dalla critica, al punto da essere confuso nell'autorevole Thieme–Becker con il vicentino Carlo Borella. Le sue singolari vicende già di per se stesse, ma certo ancor più la sua effettiva importanza di interprete di una ragguardevole tradizione architettonica regionale, giustificano l'intento di ricostruirne l'opera. Solo così sarà possibile intendere la singolare struttura della Theatinerkirche nel suo impotente isolamento di fronte all'architettura bavarese, e, insieme, farne un pretesto per precisare alcuni aspetti essenziali della tradizione architettonica bolognese. [3]

Per l'esame strutturale della Theatinerkirche in rapporto al suo primo ideatore ci soccorrono opportunamente alcuni piani del Barelli, ancor oggi conservati



Fig. 2 – A. Barelli: Disegni definitivi per la Theatinerkirche (per conc. del Bayer. Hauptstaatsarchiv di Monaco)

allo Hauptarchiv di Monaco, e che già furono presentati da R. Paulus nella sua monografia su Enrico Zuccalli; ove però l'intento dell'autore di documentare e valutare l'apporto dell'architetto roveredano lasciò in ombra il Barelli. Si tratta di un disegno dell'alzato della facciata (*fig.* 1), il secondo in ordine di tempo presentato alla principessa e rifiutato perchè ritenuto inadeguato ai suoi propositi di magnificenza; e di un gruppo di disegni relativi al progetto definitivo, comprendente un alzato della facciata, uno dell'interno (*fig.* 2), una pianta — cui sono state aggiunte le torri dello Zuccalli —, e una sezione trasversale (*fig.* 3). Se si eccettuano la facciata e i particolari decorativi, questo progetto definitivo è stato eseguito con discreta fedeltà. Il nome di Agostino Barelli resta dunque legato in modo essenziale anche alla immagine concreta della chiesa quale oggi la vediamo (*figg.* 4, 5, 6).

La struttura schematica della Theatinerkirche è quella che normalmente si fa derivare dal modello " controriformistico ,, del Gesù: croce latina, navata unica con volta a botte, fiancheggiata da cappelle, cupola spaziosa e luminosa. Ma passando dallo schema semplificato alla determinazione concreta, osserviamo che il senso di equilibrata gerarchia spaziale tra la cupola e i vani che la inquadrano, tra la navata e le cappelle, che è proprio del modello vignolesco, viene qui negato ed eluso dal particolare trattamento delle modanature più rilevate ed evidenti, dalla rispondenza ritmica che governa la partitura delle cappelle sulla navata, dal passaggio più aperto tra di esse e prospetticamente valorizzato. Semicolonne scanalate e rudentate costituiscono il grande ordine che, attraverso il fregio e un alto attico, va a saldarsi ad un'ossatura ritmica di archi trasversi. La distribuzione delle cappelle comporta una triplice successione da ciascun lato, ma conclusa al limitare del transetto e della facciata da due intervalli minori costituiti da un arco sormontato da coretto; mentre una simile variazione, nel Gesù e altrove, differenzia esclusivamente, anche per evidenti ragioni costruttive, l'intersezione tra navata e transetto. Il passaggio tra le cappelle viene accentuato dall'ampiezza degli archi inquadrati da lesene e sormontati da un fastigio a edicola, così che, viste d'infilata, suggeriscono la presenza di due navate laterali (*fig.* 9).

Contemporaneamente esse vengono però individuate strutturalmente dalle loro cupolette, e attraverso una certa loro illuminazione laterale. Nelle intenzioni del Barelli tale illuminazione doveva più efficacemente venire dalle lanterne delle cupolette, come dimostra la sezione della chiesa conservata all'Archivio di Monaco:

elemento questo importante, come vedremo, la cui modifica costituisce il travisamento più grave dei piani barelliani (*fig.* 3 e 7). [4]

Su uno schema dato, anzi sulla base di un modello preciso che come sappiamo era la chiesa madre dei Teatini a Roma, S. Andrea della Valle, l'architetto ha esercitato la sua sensibilità nel senso di una accentuazione delle membrature e del loro reciproco inserirsi in ostinate contrapposizioni. Chi entra nella chiesa e ne analizza gli spazi coglie subito nell'ampiezza delle proporzioni, cui l'intonaco troppo bianco del recente restauro aggiunge un che di freddo e scostante, il gioco teso e nervoso dei ritmi lineari. Infaticabilmente l'architetto ha moltiplicato i rapporti di intersezione tra le varie serie di elementi: passaggio aperto tra le cappelle – loro individuazione; ordine unico a reggere la volta – serie di archi trasversi; grande fregio e attico – insistente interruzione di questi determinata dall'impostazione degli archi trasversi. La disposizione delle semicolonne semplici (s), di quelle binate (S), delle cappelle (C) e dei coretti (c) su ciascun lato denuncia una vivace accentuazione centrale in senso verticale: S : c s C S C S C s c : S (*fig.* 2).



Fig. 3 – A. Barelli: Disegno per la Theatinerkirche (per conc. del Bayer. Hauptsstaatsarchiv di Monaco)

È essenziale notare che questa volontà di compenetrazione resta proprio delle membrature e non coinvolge la totalità dello spazio, la ben individuata distinzione dei singoli elementi: e non solo, si direbbe, perchè il rispetto dello schema dato lo esigeva, ma perchè l'architetto intende astrattamente — o fraintende — la compenetrazione spaziale come giustapposizione di ritmi lineari.

Trascurando la novità di un tale atteggiamento si rischia di non vedere nulla di nuovo in un edificio che invece travisa volontariamente l'ideale vignolesco nel senso di una astratta esasperazione prospettica, che sa di illusione teatrale, di graduato ritmo di quinte.

Un ulteriore suggerimento ci è dato dalla decorazione a stucco. C'è una grande differenza nei motivi e nei particolari tra quella progettata e quella eseguita poi più tardi da maestranze ticinesi. Ma comunque essa è rimasta rispettosa delle membrature e ne ha fedelmente sottolineato la funzione sopra descritta (*figg.* 2, 8). Una simile architettura negava imperiosamente la possibilità di una decorazione pittorica, si opponeva decisamente a quella fusione tra architettura e decorazione che sarà il culmine conclusivo della architettura barocca tedesca: così che il biancore dell'interno, fatta astrazione dal suo tono troppo fresco dovuto al recente restauro, le appartiene logicamente. [5]

Continuando il confronto con S. Andrea della Valle si osserverà che nella chiesa monacense non solo la disposizione delle cappelle modera il valore accentrante della cupola, ma che un analogo criterio ne differenzia l'intera struttura. La chiesa romana interpreta in forme di nitida grandiosità le proporzioni del Gesù, le verticalizza leggermente, semplificando e irrobustendo le membrature. Le cappelle laterali respirano più apertamente sulla grande navata, mentre i passaggi che le rendono intercomunicanti sono ridotti al minimo: anche in questo il segno di un intento di perspicua semplicità contro ogni divagazione prospettica. Sulle singole cappelle le cupolette sono invece provviste di lanternino, come doveva essere nella Theatinerkirche. Comunque siamo ben lontani dalle contrapposizioni di sapore lineare di quest'ultima: vi troviamo invece un senso di riposata grandiosità, di cui è consequenziale testimonianza l'imponenza della cupola, nota per essere

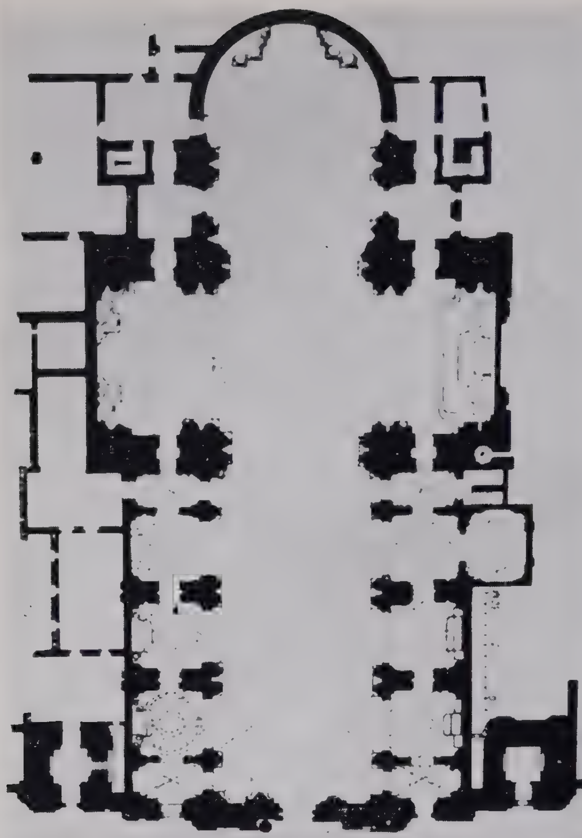


Fig. 4 – Monaco, Theatinerkirche – Planimetria (dal Dehio-Gall)

in questo seconda sola a quella di S. Pietro. Un esame di altre chiese romane del tempo — cui rinunciamo qui di proposito — ci farebbe riconoscere via via numerosi punti di contatto; perchè, vale la pena di farlo notare, non si tratta mai di ripezioni schematiche del Gesù, ma di un'estrema varietà di realizzazioni che renderebbe ardua e complessa una classificazione tipologica del genere di quella che il Giovannoni applicò alle facciate. Basti ricordare come il S. Ignazio, la seconda grande chiesa della Compagnia di Gesù, reagisca nella struttura e nella decorazione allo schema della sua più famosa consorella. Ma per la Theatinerkirche è a Bologna, nell'unica opera cui precedentemente abbia lavorato il Barelli, il S. Bartolomeo, e in una ben rappresentata tradizione locale della città emiliana che è possibile trovare riferimenti convincenti: la chiesa monacense prima di essere un'opera italiana, che l'arbitrio di un committente ha fatto sorgere in un ambiente estraneo, è un'opera bolognese. Solo considerata da questo punto di vista essa ci renderà ragione del suo isolamento; e, situata in questa nuova prospettiva, essa colmerà una lacuna nello sviluppo dell'architettura bolognese restituendoci la personalità dimenticata del Barelli.

Il S. Bartolomeo, che sorge a Bologna all'ombra delle famose torri Garisenda e degli Asinelli, non offre all'esterno altro di notevole che il portico più antico, formiginesco, che lo cinge, e, interessante per noi, la fila di lanternini sulla navata meridionale (*fig.* 12).

È qui che compare per la prima volta il nome del Barelli.

La chiesa viene ricostruita nel '600 dai Teatini, con i quali l'architetto è già legato dunque a Bologna: suo fratello Pellegrino, che lo Zani ci dice pure dilettante di architettura, era entrato nell'ordine. Si trattava del resto di una vocazione professionale di famiglia, essendo già il padre Giambattista capomastro. Nicolò, figlio di Agostino, sarà pure architetto.

Le notizie forniteci dagli storici sulla chiesa non sono veramente molto sicure; ma comunque pare che, contrariamente ad una attribuzione assai diffusa a G. B. Natali, sia stata costruita secondo disegni, del principio del secolo, di G. B. Falcetti, riveduti modificati e messi in opera dal nostro Barelli. Purtroppo un suo disegno che doveva rappresentare la soluzione definitiva, " autenticato dalla di lui firma ", e che si trovava all'Archivio di Stato, non vi è più reperibile. In ogni modo, non essendo pervenuti i disegni del Falcetti, non sarebbe stato possibile un confronto che ci dicesse con esattezza la parte avuta dal Barelli. Ci restano dunque di aiuto le considerazioni già fatte sulla Theatinerkirche, che ci suggeriranno nell'esame della chiesa bolognese la presenza e il gusto dello stesso architetto. [6)]

Il S. Bartolomeo è diviso, nella sua pianta a croce latina, in tre navate da colonne ioniche che sorreggono archi (*figg.* 10, 11). Ma non si tratta semplicemente di un singolare ritorno allo schema basilicale; si direbbe piuttosto una compenetrazione di questo e del più attuale " schema gesuitico ". Private della continuità di una copertura tradizionale, le navate minori si aprono, in corrispondenza di ciascuna cappella, in cupolette illuminate da lanternino: una trasposizione della tipica copertura della cappella sulla navata antistante. Si tratta della stessa ambiguità strutturale della Theatinerkirche, qui resa più fragile nelle proporzioni, semplificata nei profili, più evidente dunque e più consenquenziale nella esecuzione.

La fantasiosa novità di tale struttura è già stata rilevata dal Foratti nell'unico studio d'insieme sull'architettura bolognese del '600. Ma resta ancora da ricollocare nel tessuto storico delle fabbriche circostanti, resta ancora da avvicinare nel suo più sottile significato. Si dia un'occhiata trasversalmente ad una navata laterale: dietro la serie trasparente degli archi appariranno in fila le cupolette laterali. Il susseguirsi delle aperture genera la moltiplicazione dello spazio, mentre le colonne appaiono in funzione di questo gioco prospettico, lo preannunciano, come isolate e " portate innanzi " dalla loro illuminazione posteriore. Dietro di esse questo gioco di controluce, esaltato fin nelle scanalature, pare ripetersi indefinitamente; per contrasto i profili delle

cappelle circoscrivono zone oscure, e sembrano così prolungarlo al di là del loro limite. Non si tratta di semplicistico illusionismo, ma di una interpretazione ben calcolata e tutta nuova dello spazio (*fig.* 11).

La funzione accentrante della cupola, come era stata elaborata dalla più nobile tradizione rinascimentale, si presta qui ad un capovolgimento sorprendente. Non è l'alterazione delle proporzioni che raggiunge l'effetto, ma l'accostamento di elementi che, secondo tale tradizione, per la loro essenziale unicità si negano a vicenda. Ciascuna cupola trova negato il suo significato di dilazione e di accentramento nella tangenza acuta con quelle vicine: questi cerchi si urtano e si respingono, suggerendo in questa vicenda una paratassi di analoghi elementi circostanti. Spazio dinamicamente suggerito dunque piuttosto che definito, analiticamente ricercato piuttosto che sinteticamente espresso. Spontaneamente si ricorre ancora ai termini di " teatrale ", di " scenografico ".



Fig. 5 – Monaco, Theatinerkirche – Veduta da sud-est

Nulla può essere più vicino alla esigenze che gli scenografi barocchi hanno interpretato nei teatri per i melodrammi e le rappresentazioni dell'epoca. E, si badi bene, non si vogliono confondere le due cose. Solo questa architettura realizzata in pietra e in marmo rappresenta l'elaborazione di un tema nuovo che circolerà ancora per più di tutto un secolo nella nostra architettura: quello di uno spazio scenograficamente suddiviso in modo da suggerirne la moltiplicazione circostante, indefinitamente. Si crea un nuovo rapporto con la persona umana che vi accede ricevendo la fantastica certezza di una indefinita prosecuzione al di là delle più prossime strutture. Con sorprendente analogia la pittura elabora contemporaneamente lo scorcio ad effetto e la musica il contrappunto in proporzioni monumentali. Vengono in mente le scene dei Bibbiena e i dipinti del Bigari, le incisioni del Piranesi e i disegni dello Iuvara.

Esteriormente legati alla prospettiva classica degli ordini, coturnati e misurati nei particolari, il S. Bartolomeo e la Theatinerkirche enunciano questa nuova poetica, non rivoluzionaria e saliente forse come quella del colonnato di S. Pietro o del S. Carlino borrominiano, ma tuttavia rispondente alle aspirazioni complesse dell' " Età Barocca ".

Il tema delle cupolette, che abbiano riscontrato nelle due opere del Barelli, non si può considerare una sua creazione. Già una settantina d'anni prima, nell'ultimo decennio del '500, esso compare nitidamente nella chiesa genovese di Gesuiti, il S. Ambrogio del padre Valeriani: ove si tenga conto però che la pianta, meno sviluppata in senso longitudinale, non è altro, in fondo, che l'ampliamento di una pianta centrale. Non si può parlare di adozione dello schema basilicale; di conseguenza non compaiono le serie di colonne come nel S. Bartolomeo, e in ogni modo i rapporti con l'insieme sono radicalmente differenti. D'altra parte, proprio ancora a Genova, uno schema consimile con analogo impiego delle colonne si trova in S. Annunziata del Vastato. Vaghe analogie tematiche dunque che non hanno riscontro nell'effetto dell'insieme. È a Roma che ritroviamo il motivo delle cupolette in organico rapporto con l'individuazione delle cappelle laterali: così nella chiesa, pure dei Gesuiti, di S. Ignazio, del Grassi (qui il suggerimento della consorella chiesa genovese è evidente); e, meno decisamente, in S. Carlo al Corso e ai SS. Apostoli.

Il Frey ha giustamente messo in rilievo l'origine eccentrica del motivo, che rappresenterebbe il segno concreto dell'introduzione di elementi settentrionali nell'architettura romana. 7)

Un esempio importante, che non fu realizzato, lo troviamo in una incisione del Ferabosco datata 1620, che raffigura il progetto del Maderno per l'ampliamento di S. Pietro. Sopra le cappelle si nota una serie di cupolette con lanterna imitanti fedelmente nei profili quelle che già aveva costruito il Vignola intorno al grande archetipo michelangiolesco. La Caflisch, che riproduce l'incisione della sua monografia sul Maderno, le riferisce ad un ghiribizzo del Ferabosco. Comunque il nome del Maderno ci riconduce qui su una traccia bolognese. È a lui infatti che si devono le modifiche più significative al S. Pietro di Bologna, e particolarmente



Fig. 6 – Monaco, Theatinerkirche – Veduta dell'interno

del presbiterio con le tre absidi; soprattutto le quattro colonne angolari libere hanno creato una premessa importante all'opera dei prosecutori.

È al secondo che si deve l'idea della struttura ritmicamente variata, priva di cupola, del corpo della chiesa. Ancora nel '700, con i coretti, il Torregiani le darà l'ultimo suggello decorativo. Nella cattedrale bolognese si compendia dunque la tradizione locale in un insieme armonico che fa fede della sua continuità. Si riveda il collegamento tra la parte tibaldesca e il corpo della chiesa, che si deve appunto al Maderno. Non è certo un caso che esso sia stato acerbamente criticato in base a principi severamente classicheggianti, mentre si tratta di una soluzione di geniale magniloquenza scenografica. E non solo perchè il piano sopraelevato del presbiterio e l'inquadratura dell'arco e delle colonne suggeriscono l'idea di una scena vera e propria (e quanto mondana ed attuale, ben lontana dalle realizzazioni medievali apparentemente analoghe); ma soprattutto per il valore delle colonne, staccate dal muro, come portate innanzi, e iterate, in modo da provocare la suggestione di uno spazio retrostante. [9] Il corpo della chiesa si presta ad un più diretto confronto con la Theatinerkirche, nonostante la gran differenza nei particolari. Vi ritroviamo soprattutto un'analoga funzione dell'ossatura delle semicolonne (nel S. Pietro si tratta di lesene) e degli archi trasversi, e lo stesso criterio d'alternanza di archi e coretti.

Certo il Barelli conobbe il S. Pietro com'era nel '600, senza le aggiunte del Torregiani, e come lo vediamo riprodotto in un'incisione del tempo. Allora i coretti, incompiuti, non sporgevano ancora sulla navata con i loro balconi ricurvi. È una prova di più della fedeltà del Barelli alla tradizione bolognese lo sviluppo che egli diede a questo motivo nella Theatinerkirche, anticipando una soluzione che nel S. Pietro apparirà logica e consequenziale quasi un secolo più tardi. [10]

Ma, sempre a Bologna, si incontra un esempio ben più prossimo alla Theatinerkirche e al S. Bartolomeo, la chiesa di S. Lucia, già dei Gesuiti: si tratta anzi certamente del modello cui il Barelli più direttamente si ispirò (*fig.* 13). Purtroppo questo edificio di alta qualità

il collegamento tanto discusso alla vecchia abside tibaldesca, come pure anche qui i rapporti scenograficamente variati tra navata centrale e navate laterali. [8]

Una curiosa analogia intercorre tra le due chiese omonime di Roma e di Bologna. In entrambe, sia pure entro proporzioni ben differenti, il compimento è avvenuto tra faticose modifiche; in entrambe la opera del Maderno, che vi affrontò problemi arditissimi di adattamento a termini dati, ha avuto solo assai tardi un suo positivo apprezzamento. La storia del S. Pietro di Bologna è complicata da tortuose vicissitudini costruttive, interruzioni, modifiche, rifacimenti. Prima del Maderno sono Domenico Tibaldi, l'iniziatore, e il Magenta, autore del piano che costituirà la base per la soluzione definitiva, che lasciano un'impronta durevole nello sviluppo della fabbrica. Del primo resta il vano quadrato

artistica è stato perseguitato dalla cattiva sorte. La facciata rimase allo zoccolo. E inutilmente poi le guide e i libri riconobbero l'importanza della S. Lucia: sconsacrata, divenne palestra di una scuola. Nell'interno che ancora ci appare nella sua nobile e riposata struttura si sono innalzati ora dei ripiani per guadagnare spazio. La chiesa è opera di Gerolamo Rainaldi, che fu nel '600 tra i pochi architetti operanti a Roma e originari della città, e che come il più famoso figlio Carlo fu singolarmente legato nella sua carriera artistica con la città di Bologna.

Tutti i temi che abbiamo esaminato nel Barelli trovano riscontro nell'esempio rainaldiano. Così il rapporto tra le strutture orizzontali e gli archi trasversi, le cappelle sormontate da cupoletta con lanternino e intercomunicanti attraverso una serie di ampli passaggi, il criterio di ritmica alternanza nelle partiture laterali, con il motivo terminale dei coretti; e infine altri particolari più sottili, come la divisione in spicchi del catino dell'abside, le targhe tra archi e cornicione e l'alto attico sovrapposto.

Le targhe, come altri particolari decorativi che nella Theatinerkirche non furono eseguiti, sono controllabili nel disegno del Barelli. Si potrebbe dire senz'altro che l'architetto volle interpretare il modello obbligato di S. Andrea della Valle nelle forme e negli intendimenti della S. Lucia. È del resto una più rigorosa coerenza strutturale che distingue la chiesa bolognese. Le lesene, che sono qui in luogo delle semicolonne, anche con il loro infittirsi in corrispondenza degli spicchi del catino, sottolineano attraverso il loro gioco lineare il sapiente e ben contesto innestarsi degli spazi. La mancanza della cupola consegue volutamente questa perspicua unità, e, ben più evidentemente che nel S. Pietro, ove era il compromesso tra il vecchio e il nuovo edificio a giustificare la soppressione, mira ad esaltare i rapporti tra la navata " a sala ", e le cappelle laterali. In nessuno degli edifici sin qui esaminati l'intento della variazione prospettica, della moltiplicazione scenografica degli spazi tra navata e cappelle si è espresso con così chiara decisione.

Questo esame ravvicinato e concreto di singole costruzioni ci ha permesso di riconoscere a Bologna il segno di una certa comunità di intenti, il circolare di motivi comuni, ciò che conduce normalmente a parlare di una " tradizione ",. Nè per " tradizione " intendiamo una sorte di genealogia formale e artistica, quanto piuttosto quel complesso insieme di rapporti anche extra-artistici che, interpretato storicamente, ci permette di seguirlo nel suo sviluppo e di osservarlo nella sua realizzazione concreta. Non possiamo qui estendere in questo senso la nostra indagine, come vorremmo, a tutto quel tessuto di accadimenti che variamente condiziona e spiega la connessione tra i fenomeni artistici, e limiteremo le nostre ambizioni a modesti intenti analitici.



Fig. 7 – Monaco, Theatinerkirche – Veduta absidale, da un'incisione del Wening

Con questa prudente riserva ci sarà tuttavia consentito uno sguardo retrospettivo all'architettura bolognese. Anche a chi conosce superficialmente la città un argomento immediato di meditazione viene offerto dalla sua fisionomia urbanistica, una delle più evidenti e coerenti che si conoscano. Come sottrarsi alla suggestione che già nell'interminabile teoria di porticati, nella varietà dei punti di vista che ne deriva ad ogni angolo, si celi la prefigurazione del medesimo principio prospettico che abbiamo or ora esaminato? Come non ricordare le incisioni di scene del Serlio, così intimamente legate a questa scenografia realizzata nelle strade e nelle piazze, tra quartiere e quartiere?

È del resto già nella curiosità empirica del teorico bolognese, quale ce l'ha presentato magistralmente Giulio Carlo Argan che riconosciamo, insieme con una



Fig. 8 – Monaco, Theatinerkirche – Interno, particolare



Fig. 9 – Monaco, Theatinerkirche – Cappelle centrali viste d'infilata

originale personalità, la particolare situazione di Bologna, questo grande crocicchio in cui si incontrano le più molteplici esperienze artistiche. [11] Il costituirsi di una sensibilità come quella serliana che elude il rigore geometrico ed universale della concezione prospettica fiorentina, ha i suoi riscontri in un gusto locale, incline alla decorazione, all'impiego variato e contrastato delle modanature e dei paramenti murari.

Il variatissimo e ricchissimo panorama dell'architettura bolognese ci permetterebbe di spingere molto lontano, e anche molto più indietro del Serlio, l'analisi delle premesse della tradizione da cui esce il Barelli. Ma il fenomeno artistico più determinato e più prossimo all'epoca in cui egli si formò ed operò, e che potrebbe costituire il nostro punto d'avvio, è quel manierismo architettonico che da più parti si è andato definendo sia sul piano formale, sia su quello del gusto e delle strutture sociali. Tra i nomi che più agevolmente e istruttivamente si potrebbe rilegare a tale fenomeno sta quello di Pellegrino Tibaldi. E non è certo un caso che a Bologna — dopo le prime incerte prove ad Ancona — egli inizi la sua carriera architettonica. Se qui le sue opere passarono inosservate — si tratta della cappella Poggi in S. Giacomo maggiore e del Palazzo Poggi in cui la parte avuta dal Pellegrini è sempre stata discussa —, la sua attività posteriore doveva pur restare alla base della nuova tematica manieristica. Già nella cappella Poggi, anche se ancora entro modeste proporzioni, si rivelava la tendenza a slogare le strutture, a contrapporle in sapienti sovrapposizioni; tendenza che il Pellegrini sviluppò nelle sue fabbriche lombarde. È la chiesa milanese di S. Fedele che porta questo " slogamento delle strutture ,, all'estremo grado di analisi prospettica.

Qui si rinuncia, per la prima volta in modo tanto convinto e consapevole, al significato tradizionale della cupola, mentre compare il motivo dei " coretti ,, a variare le partiture laterali. Il tema dei ritmi o gruppi strutturali in sè conclusi e accostati paratatticamente rovescia la poetica vignolesca dei grandi spazi: non più il perspicuo subordinarsi delle cappelle alla volta a botte, e di quest'ultima allo spazio della cupola, ma campate isolate, mentre è l'eloquio inquieto dei piani intersecantisi e delle modanature che si intrecciano che noi intendiamo. Il valore rivoluzionario di questa creazione è già stato sottolineato. Già il Gurlitt aveva riconosciuto l'importanza del filone tibaldesco nella architettura di quella Spaetrenaissance, in cui si preparava la periodizzazione e la caratterizzazione ancora astrattamente rigide e criticamente incerte del manierismo. [12] E la Caflisch ritrova nell'esempio del S. Fedele gli stimoli che dovevano condurre il Maderno alla novità della S. Susanna. Fino a che punto la chiesa milanese aprisse la via all'elaborazione di temi di sapore scenografico nell'architettura del '600–'700 — quale noi l'andiamo osservando a Bologna — ci è testimoniato dalla citazione che ne fa il padre Pozzo nel suo trattato di prospettiva. Non a torto egli ne fa anzi il modello architettonico per eccellenza, il corrispondente insomma delle aspirazioni che egli per altra via perseguiva nelle sue fantasiose decorazioni. [13]

Ora, se a Bologna i fermenti dell'opera tibaldesca non agirono immediatamente e direttamente — mentre il Triachini, i Terribilia e lo stesso Domenico Tibaldi, fratello di Pellegrino, vi sviluppano sì la multiforme tradizione, ma senza decisive innovazioni — vi furono riportati poco più tardi dal barnabita G. A. Magenta. Nella chiesa di S. Salvatore egli rielaborò gli stessi temi proposti dal S. Fedele, anche se in un complesso che ci appare oggi in una esecuzione più aspra, meno raffinata (*fig.* 14). Ecco dunque anche qui denaturata la funzione della cupola, che viene contratta con il transetto e l'abside in una unità spaziale contrapposta alla navata: ove poi il ritmo strutturale del S. Fedele, ancora contenuto in equilibrate successioni, riceve il suo impulso più

radicalmente dallo stesso impianto. Le due serie di colonne, completamente libere come nella chiesa del Tibaldi e come nell'abside del S. Pietro bolognese, offrono, nel loro parallelismo e nella loro alternata equidistanza su ciascuna linea, il "point de repère" per il gioco retrostante dell'involucro murario: ravvicinato e incombente nelle due campate minori, coperte da una volta a botte, allontanato e dilatato in quella centrale, quasi a formare un primo transetto.

Si tratta dello stesso procedimento del S. Fedele, riconoscibile anche nei più diversi particolari, come l'analogo inserimento dei coretti e i passaggi retrostanti tra cappella e cappella; solo si è acuita la ricerca nel senso della "dislocazione", non solo all'interno di ciascuna campata, ma in tutta la serie delle campate stesse.

Secondo la cronologia fornitaci dagli storici la costruzione della S. Lucia comincia giusto quando il S. Salvatore sta per essere terminato: è un momento questo, verso il primo quarto del 1600, in cui si potrebbe fissare una svolta dell'architettura bolognese.

Le aspre e faticose contrapposizioni di modanature che caratterizzano l'esigenza manieristica della novità formale, e che nel S. Salvatore vengono portate alle estreme conseguenze, si compongono nella S. Lucia in un equilibrio nuovo. La variazione delle cappelle laterali munite di cupola, la ritmica alternanza delle partiture si organizzano in più riposata unità. È aperta la traccia che, come abbiamo mostrato, condurrà al S. Bartolomeo del Barelli.

L' "equilibrio" dell'interpretazione rainaldiana rimarrà in effetti costante nella tradizione bolognese, costituendo una sorta di "aurea mediocritas": col che vorremmo nella definizione stabilirle anche un limite. Le arditezze dell'impianto del S. Salvatore verranno abbandonate per cedere alla raffinatezza della decorazione, allo sviluppo variato ma senza rivoluzioni di una stagione artistica feconda, priva però di sorprese sensazionali.

Infatti non è a Bologna che si realizza nell'unicità di un capolavoro il culmine di tutto questo travaglio artistico, ma a Roma, e precisamente nella chiesa di S. Maria in Campitelli, costruita da Carlo Rainaldi figlio di Gerolamo. Anch'egli dovette lavorare nella città emiliana, accanto al padre; i legami con la tradizione bolognese appaiono comunque anche nel suo caso complessi e profondi. Se accenniamo qui a S. Maria in Campitelli è proprio perchè la sua solitaria e ardita perfezione strutturale si iscrive in quella tradizione e la invera in un esempio insuperato. La pianta che contrappone specularmente una croce greca ad un'altra più piccola non può non richiamare il S. Salvatore del Magenta. Certo il Rainaldi è andato molto più lontano. Il rapporto tra i due spazi, del capocroce e del corpo centrale, passa dalla pura contrapposizione al dinamismo di una successione ritmica. Questo accostamento della stessa



Fig. 10 – Bologna, S. Bartolomeo – Planimetria schematica da un dis. dell'Arch. di Stato

qualità planimetrica in due diverse "misure", apparentemente semplicissimo, non teme il confronto con le piante più audaci e straordinarie del Borromini. Non è strano dunque che con S. Maria in Campitelli sia stato paragonato l'esempio remoto del S. Michael a Berg am Laim, presso Monaco, costruito da J. Michael Fischer, ove si tratta di un analogo procedimento, questa volta però tra due elementi di nucleo circolare. [14]
Qui si opera quella "Verschmelzung", quella fusione–



Fig. 11 – Bologna, S. Bartolomeo – Veduta dell'interno (*fot. Alinari*)



Fig. 12 – Bologna, S. Bartolomeo – Fianco esterno

sublimazione dell'architettura nella decorazione, che rappresenta l'orientamento più genuino dell'architettura barocca tedesca. S. Maria Campitelli resta invece fedele alla solida e ben individuata sintassi delle modanature: gli elementi strutturali non si compongono nel suggello delle grandi superfici affrescate, subordinando la loro evidenza plastica alla decantazione di un nuovo ordine mistico e visionario; al contrario vengono irrobustiti ed esaltati.

Il Brinckmann ha osservato giustamente come il disporsi delle colonne dell'abside su distanze variate e ridotte crei tuttavia l'illusione di un maggior spazio. Ma questa scenografia non è quella che vuole ingannare l'occhio: è piuttosto quella che richiede allo sguardo umano che ne commisura la concreta realtà di controllarne lucidamente i rapporti, che di illusorio non hanno se non — e in senso metaforico — la loro stessa essenza di immagini poetiche, costruite per la definizione di uno spazio.

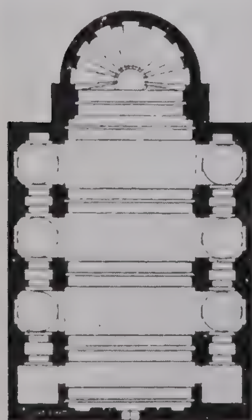


Fig. 13 – Bologna, S. Lucia Planimetria (dal Gurlitt)



Fig. 14 – Bologna, S. Salvatore Planimetria (dal Foratti)

Che questa poesia delle colonne si rileghi alla tradizione bolognese e agli esempi maderniani è evidente; solo qui questa " orchestre des fuseaux ,, raggiunge la più alta e complessa perfezione in un gioco di sonorità polifoniche senza riscontri. [15)]

Se dopo questo sguardo retrospettivo giunti con il Barelli alla fine del '600 vogliamo estendere la nostra attenzione al secolo seguente, la continuità dei temi e dei motivi nella tradizione bolognese ci apparirà ancora in tutta la sua evidenza. Ma prima di concludere così questa indagine, ci sia consentito di ricordare le opere minori del nostro architetto. Il S. Bartolomeo e la Theatinerkirche esauriscono effettivamente l'interesse essenziale dovutogli, tuttavia dagli scarsi frammenti della sua opera, tra cui si isolano singolarmente la Porta delle Lame e la Madonna del Baraccano a Bologna, si può ricavare ancora qualche utile spunto.

L'attività del Barelli a Monaco non si limitò al progetto e alla costruzione della Theatinerkirche. Nella sua qualità di Hofbaumeister egli è ricordato nei documenti, oltre che per certe perizie al Castello di Dachau, per il progetto del Castello di Nymphenburg (1665) e per i lavori di sistemazione dei cosiddetti Paepstliche Zimmer della Residenz (1663–67). Purtroppo quasi nulla ci resta di queste opere considerevoli. Il Castello di Nymphenburg, ampliato e rimaneggiato più tardi, non ci conserva che qualche vago ricordo del progetto originario nel corpo centrale e soprattutto nello scalone esterno a doppia rampa; e possiamo averne un'idea più precisa prendendo a confronto l'incisione del Wening, eseguita prima delle modifiche settecentesche (*figg.* 15, 16). Il Barelli si dimostra fedele alla tradizione rinascimentale che voleva più semplice nelle forme e nelle modanature le dimore di campagna. L'edificio si presenta come un parallelepipedo senza alcuna articolazione: solo sulla facciata principale — anche questo secondo la medesima tradizione, anzi secondo quella più specificamente vignolesca — un portale d'onore e una scalea a doppia rampa realizzano una variazione scenografica che innesta la costruzione nel paesaggio circostante. [16)]

I " Paepstliche Zimmer ,, sono purtroppo andati perduti nello scempio che l'ultima guerra ha fatto della ricchissima Residenz di Monaco; i resti di questo insieme dovrebbero essere sistemati al Bayerisches Nationalmuseum, ma per ora non ci resta per giudicarne che una vecchia buona fotografia della camera della principessa. Il progetto dell'appartamento sarebbe dovuto al Barelli; l'esecuzione delle decorazioni sarebbe stata diretta da Antonio Francesco Pistorini, architetto e stuccatore, proveniente probabilmente anche lui da Bologna.

La presenza del Barelli si manifesta nella distribuzione dello spazio in due ambienti, la camera vera e

propria e l'alcova più piccola che vi si apre esattamente come la scena di un teatro.

L'alcova principesca sorpassa le proporzioni già abitualmente monumentali per inserirsi nell'articolazione architettonica dei due vani: e ciò nell'ispirazione tipicamente orientata nel senso di una graduazione scenografica, che già abbiamo caratterizzato in altre sue opere. La disposizione " teatrale ,, della camera da letto è già stata notata per mettere in evidenza il culto per il cerimoniale delle corti assolutistiche del tempo, per cui perfino la vita più intima e privata del principe doveva svolgersi nei modi del rito e dello spettacolo (si ricordi " le coucher et le lever du Roi ,, a Versailles).

La decorazione, benchè non possa essere esaminata nei particolari, si presenta tuttavia nell'insieme, proprio come quella disegnata per la Theatinerkirche, rispettosa delle membrature, di cui vuole restare una misurata elaborazione plastica. La preoccupazione di un certo lusso esteriore è evidente all'interno di questo limite, che resta però rigorosamente condizionante. [17)]

Ci ritroviamo di fronte al delicato e fondamentale problema dei rapporti tra architettura e decorazione. È sulla base di tale problema che è stata condotta, come abbiamo già accennato, l'indagine stilistica che ha precisato le peculiarità dell'architettura barocca tedesca di fronte a quella italiana. Nel nostro caso specifico ci preme pertanto far notare il peso che il desiderio dei committenti deve aver avuto nell'applicazione di particolari criteri decorativi. Si tratta dunque di connettere lo studio delle forme con la considerazione di quei " contenuti sociali ,, , di quegli atteggiamenti del gusto, che nei rapporti tra architettura e decorazione assumono un'importanza essenziale. A questo scopo non sarà inutile ritornare a confrontare i due progetti che il Barelli fornì per la facciata della Theatinerkirche (*figg.* 1, 2). Il primo, rifiutato come dicemmo perchè ritenuto non abbastanza ricco è, in fondo, una ripetizione fedele del progetto che il Maderno aveva fornito per S. Andrea della Valle, la cui facciata fu poi eseguita, come è noto, su altro disegno di Carlo Rainaldi. Il Barelli, invitato a seguire il modello della chiesa madre, conobbe certamente forse anche attraverso comuni incisioni il progetto maderniano. Persino alcuni dei disegni delle targhe, peraltro dal segno estremamente maldestro, vi sono riprodotti. [18)] Si tratta del profilo ormai tradizionale della facciata in due ordini di semicolonne (o lesene), sormontati da frontone e collegati da volute. Il tipo, elaborato specialmente a Roma a cominciare già da S. Spirito in Sassia, si rivela qui nella robusta sintesi plastica che il Maderno realizzerà nella facciata di S. Susanna. La facciata di S. Paolo a Bologna costruita e decorata da Ercole Fichi aveva potuto suggerire, in un insieme più semplice, qualche minuto particolare decorativo. Ora, quali sono le novità del secondo progetto, in quale modo il Barelli credette interpretare il desiderio di magnificenza della principessa?



Fig. 15 – Monaco, Castello di Nymphenburg – Corpo centrale

Accostando i due disegni si vede subito che nel secondo la concentrazione plastica ispirata dal disegno maderniano viene dispersa nella meno differenziata distribuzione dei particolari decorativi, nella rinuncia ai contrasti vivi e perspicui. Nicchie e porte sono dotate di più ricche modanature, la comparsa di un alto attico tra i due ordini comporta una minore ampiezza e robustezza delle volute e indebolisce i rapporti verticali tra gli ordini stessi.

Tale attico, corrispondente perfettamente a quello dell'alzato interno, induce a credere ad un mutamento non solo della facciata ma anche di tutto l'impianto, di cui non ci sarebbe rimasta la prima redazione. Fu dunque l'intervento dei committenti a permettere all'architetto, che si atteneva timidamente al modello di S. Andrea della Valle, di agire con maggiore libertà e di ritrovare la sua più genuina ispirazione bolognese. L'abbiamo già dimostrato per le strutture; i disegni ce lo confermano anche per quanto riguarda la decorazione.

Se dapprima ci soffermiamo ancora sui due progetti per la facciata vediamo che la decorazione del secondo si vale di tutta la libertà che poteva concedere la tecnica



Fig. 16 – Monaco, Castello di Nymphenburg – Da un'incisione di Wening

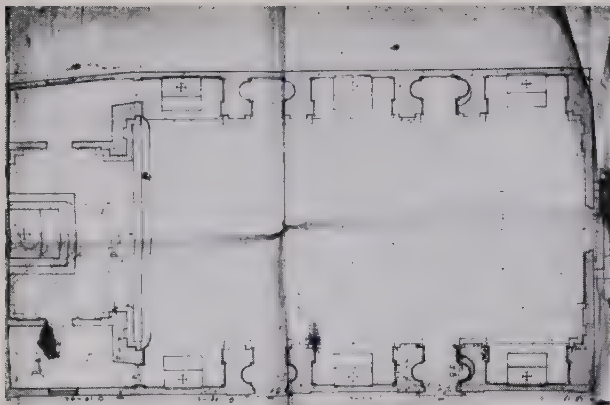


Fig. 17 – A. Barelli: Dis. per S. Margherita a Bologna (per conc. dell'Arch. di Stato di Bologna)

dello stucco, mentre quella del primo rimane legata alla più antica e tradizionale esecuzione in pietra. Così le targhe istoriate diventano clipei lisci, ellittici o circolari, avvolti da cartocci e fronde, sorretti e sormontati da angeli; fronde decorative campeggiano nelle volute e nel timpano. Il ricco sviluppo dei motivi si accentua nel disegno dell'interno, ai fianchi delle finestre, incorniciate da volute da cui si levano cavalli rampanti, negli ovali bordati di cartocci che si susseguono nell'attico sulle chiavi di volta e lungo gli archi trasversi. Pur subordinati strettamente alle strutture tali motivi aspirano ad una notevole varietà, e, quel che più interessa, mostrano una tendenza a preferire alla mimesi naturalistica delle fronde dei frutti e dei putti, la morfologia puramente decorativa e " astratta ,, degli svolazzi e dei riccioli variamente attorti.

Particolarmente evidente il fenomeno negli archi trasversi, dove tali forme si sviluppano l'una dall'altra per tutta la loro lunghezza. Ora, come abbiamo già rilevato, la decorazione eseguita più tardi da maestranze ticinesi, quando lo Zuccalli assunse la direzione della fabbrica, presenta l'opposto carattere di lussureggianti forme naturalistiche. [19] Si osservino i fogliami e i festoni. Gli angeli delle chiavi di volta vengono ancor oggi indicati dai ciceroni per la varietà dei loro atteggiamenti. Questo complesso di stucchi ebbe un'importanza storica che superò effettivamente quella dell'architettura; è opinione concorde che gli stuccatori locali, in particolare i cosiddetti Wessobrunner vi si ispirano largamente. È vero però anche che la floridezza naturalistica importata dagli stuccatori italiani di provenienza comasco–ticinese doveva presto essere filtrata attraverso un diverso senso dei rapporti tra decorazione e architettura e attraverso una particolare esperienza dei modi decorativi. Così, poco dopo il 1700, dovevano farsi strada i motivi " Régence ,, , e poi quello che da noi si comincia a chiamare " stile auricolare ,, (traducendo il tedesco Ohrmuschelstil), che muta le forme vegetali in liberi svolazzi e cartilagini, distribuendoli su un profilo che richiama appunto il padiglione dell'orecchio.

Il disegno del Barelli rispondeva, coerentemente a ciò che aveva realizzato nella concezione dell'edificio, ad un atteggiamento che, anche qui, aveva profonde radici nella sua esperienza bolognese.

Non insisteremmo su questo particolare se recentemente non si fosse dimostrato come proprio a Bologna si andassero elaborando nel corso del '600 forme decorative che si allontanavano dal repertorio naturalistico di invenzione rinascimentale caro agli stuccatori comasco–ticinesi; si tratterebbe anzi di quei motivi cui si ispirarono decoratori (o incisori di modelli decorativi) francesi nell'elaborazione di quelle forme " rococò ,, a cui appartiene originariamente anche quella " auricolare ,, , che dunque attraverso questa via penetrerà anche in Germania. Non è qui il luogo per riprendere tutta la questione. Ricorderemo brevemente lo straordinario esempio del cortile dall'Archiginnasio bolognese con le sue sagome a cartoccio applicate negli archi e alle cornici, e poi per ogni dove, sotto forma di stemmi, intorno a targhe ed iscrizioni.

Nelle incisioni di Agostino e Giovanni Maria Mitelli ricorre già nitidamente la forma " auricolare ,, che avrà più tardi tanta fortuna in Francia e in Germania. Le architetture bolognesi ebbero poi una loro decorazione elaborata su questa traccia libera e nuova, e le rimasero fedeli in infiniti esempi. Pensiamo agli stucchi della chiesa del Corpus Domini (purtroppo danneggiati gravemente nell'ultima guerra), o a quelli fatti di svolazzi e di riccioli che ornano gli interni del Torreggiani. Quanto tale decorazione sia coerente a quella ricerca di artificio spaziale che abbiamo verificato nelle strutture ognuno vede da sè. Questi stucchi bianchi dalle forme fantasiose e arbitrarie riecheggiavano forse in tono più discreto gli ornamenti caduchi e provvisori delle scene e dei famosi apparati funebri: essi riconfermano la vocazione " teatrale ,, e scenografica che siamo andati osservando nella tradizione bolognese. L'elaborazione di un coerente sistema decorativo ci pare qui una ulteriore prova della solidità di tale tradizione. [20]

I moduli decorativi che vediamo nel disegno della Theatinerkirche riaffiorano qua e là nel frammentario complesso delle opere del Barelli. Così in due versioni lievemente differenti del disegno per la chiesa di Santa Margherita a Bologna, l'una ancora legata a motivi naturalistici di festoni e di tralci, l'altra invece più vicina ai modi liberi del progetto monacense. I leoni rampanti che appaiono nell'attico della Porta delle Lame ricordano quelli dell'alzato interno della Theatinerkirche. Il timpano di una porta sotto il portico di S. Lucia, con un ovale a ricchi svolazzi intrecciati, richiama l'analogo motivo dello stesso alzato, e risale forse, come il portico, a un disegno del Barelli.

Tra le opere bolognesi che ci restano da esaminare il portico di S. Lucia appare, salvo che nella porta ora menzionata, una modesta costruzione che allinea nella sequenza infinita dei portici bolognesi la sua serie di archi sorretti da semplici colonne toscaniche. Quasi nulla resta dell'antico Ospedale Fatebenefratelli, non più che un angolo di edificio sfigurato. Della S. Margherita non abbiamo che i disegni, interessanti, e non solo per la decorazione. Si tratta di una pianta (*fig.* 17), di un alzato interno con relativo esterno, e di altre due versioni dell'interno (*figg.* 18, 19), con variazioni nella decorazione e nella sistemazione del vano dell'altare maggiore.

La chiesa si presenta ad unica sala rettangolare, con cappella absidale e tre altre per ciascun lato, coperta da volta a botte. Le cappelle laterali sono divise da doppie lesene, che si collegano ad archi trasversi, e nel cui intervallo si aprono porte sormontate da nicchie e riquadri decorativi: una partitura che ripete fedelmente in più modeste proporzioni gli stessi ritmi della Theatinerkirche.

Le due opere che insieme con S. Bartolomeo testimoniano degnamente dell'attività dell'architetto sono la Porta delle Lame e S. Maria del Baraccano.

La Porta delle Lame, costruita nel 1677, è indicata dalle fonti come la prima opera del Barelli dopo il ritorno da Monaco (*fig.* 20). La sua mole bloccata nella proporzione di un semplice parallelepipedo, sormontato solo dal profilo più vario di un attico con fastigio a settore circolare affiancato da volute, è rimasta isolata da recenti demolizioni. Un unico ordine di lesene binate a bugnato liscio regge su ciascuna fronte il cornicione e l'attico, nel quale due leoni rampanti affiancano un riquadro per un'iscrizione.

Confrontata con la ben nota Porta di Galliera del Provaglia, anteriore di quindici anni, la Porta delle Lame pare rinunciare nelle proporzioni e nei modi più discreti ad una larga ed eloquente espansione plastica per una sobrietà strutturale che trasferisce la ricerca della varietà nel sorvegliato ma assiduo intaglio delle superfici: che è quanto di più coerente alle aspirazioni dell'architetto in un'opera che non permetteva complesse articolazioni nello spazio.

Pure di modeste proporzioni è la chiesa della Madonna del Baraccano, per la quale il Barelli dovette compiere notevoli trasformazioni. Sorta da una cappelletta addossata alle mura, conservate ancora oggi per un buon tratto dietro la chiesa, presenta un interno a nucleo rettangolare, con l'asse maggiore orientato trasversalmente. Al centro si leva una cupola, mentre davanti alla chiesa si apre un portico a cinque archi sormontato da un frontone triangolare, inquadrato a sua volta da un attico, sui cui riquadri terminali sono due fastigi che richiamano il profilo della Porta delle Lame (*fig.* 21). Le fonti concordano nel dare la cupola al Barelli

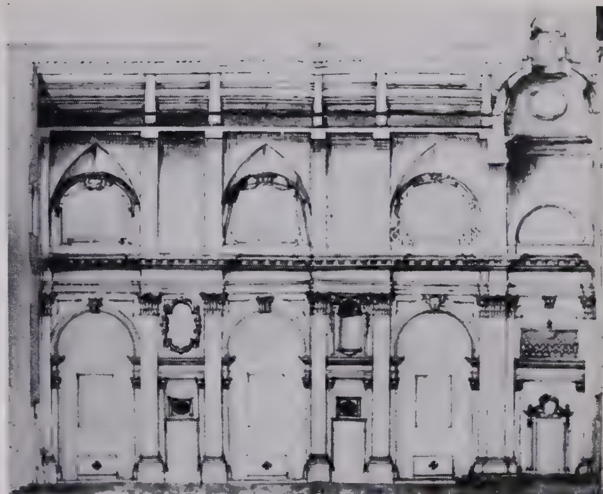


Fig. 18 – A. Barelli: Dis. per S. Margherita a Bologna (per conc. dell'Arch. di Stato di Bologna)

con la data del 1682; per il portico le affermazioni sono più incerte, mentre per la "facciata" (l'attico dunque) si fa il nome di Giuseppe Antonio Ambrosi. Vista in proiezione di pianta la cupola è tangente al portico e dista dunque dalla linea dell'attico solo per la profondità del portico stesso; essa riproduce in scala minore la stessa sagoma di quella della Theatinerkirche. L'esiguità dei profili e la piattezza delle lesene appena accennate si iscrivono nello stesso processo di nitida e razionale suddivisione lineare che abbiamo notato nella Porta delle Lame. Il portico, di ordine composito, dalle modanature sottili, con le lesene terminali di tipica tradizionale marca bolognese, con le nicchiette tra arco ed arco, appare arcaicizzante e lascia perplessi. L'attico invece con i suoi fastigi laterali risponde perfettamente allo spirito delle opere del Barelli e, anche se è completamento settecentesco dell'Ambrosi, può riflettere un'idea del nostro architetto. Visto da vicino esso rivela tutto

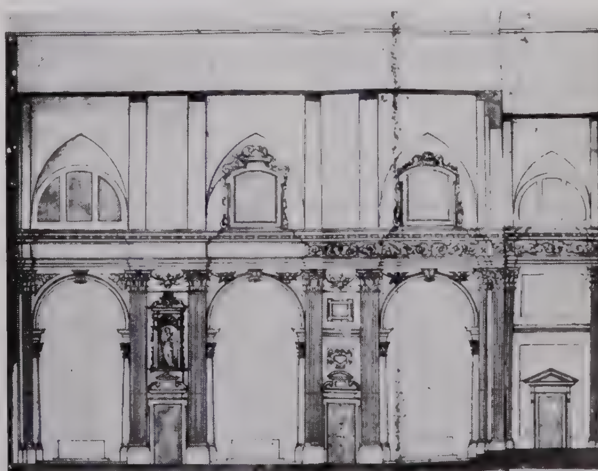


Fig. 19 – A. Barelli: Dis. per S. Margherita a Bologna (per conc. dell'Arch. di Stato di Bologna)



Fig. 20 – Bologna, Porta delle Lame

l'arbitrio di un paramento astruso variato solo ai lati dai due fastigi, con semplicistica simmetria. Ma è appunto qui, questa volta nel calcolo di un fragile artificio più che in una meditata realizzazione artistica, che risiede l'interesse di questo piccolo edificio. A chi si avvicina lo scaglionarsi dei due fastigi ai lati della cupola, che è in realtà solo qualche metro più lontana, suggerisce una distanza ragguardevole. Entrando nella chiesa senza conoscerne la pianta si è certamente sorpresi di trovarsi immediatamente sotto la cupola. Qui il richiamo all'espediente comune delle quinte di un teatro è naturale, e ci riconduce sulle tracce di quella particolare ricerca scenografica, a quella paratassi degli spazi che ci pare essere il Leitmotiv della tradizione architettonica bolognese. [21)]

Se su questo centro ispiratore dell'architettura bolognese abbiamo tanto insistito non è perchè non ci avvediamo che esso appartiene in una certa misura a tutto lo sviluppo architettonico dell'epoca barocca. Non si può ignorare come, ad esempio, negli edifici berniniani e borrominiani l'articolazione delle masse su linee curve sciolga e ricomponga la contrapposizione tettonica dei parallelepipedi murari in una nuova unità, più dinamica e continua: e in questo processo è normale che la disposizione delle scene teatrali suggerisse delle novità per la distribuzione degli elementi strutturali. Tuttavia tale disposizione tende qui ad organizzarsi in gerarchica sintassi intorno ad un nucleo principale, come dimostra, tra l'altro, la contemporanea rielaborazione del tema rinascimentale della pianta centrale. Negli esempi bolognesi è piuttosto l'accostamento dei motivi, inteso ad una analitica pluralità dello spazio, che prevale; questo atteggiamento comporta un impegno meno radicale, che permette la conservazione di moduli singoli, in modo che si può dire, come si è detto per certa pittura, che " il classico vi si fa contenuto ",.

Diventano evidenti le prossime ascendenze manieristiche; e di qui viene del resto l'esteriore impressione di conservativa continuità e di equilibrio pseudoclassicheggiante che suscita l'architettura bolognese. Una situazione complessa, che in casi particolari suscita problemi analoghi a quelli della pittura, dai caracceschi del Seicento fino ai decoratori e " quadraturisti ", settecenteschi.

Nel '700 l'architettura bolognese continua ad elaborare quei valori autonomi che abbiamo sin qui esemplificato. Se non ci è possibile ora approfondirne l'indagine, un rapido sguardo alle opere dei più noti architetti, quali il Dotti e il Torreggiani, conforterà tuttavia validamente le nostre conclusioni. Si veda ad esempio il rifacimento della chiesa di S. Domenico, del Dotti, con i suoi ritmi alterni tra campata e campata, tra attico ed archi; oppure l'Oratorio di S. Filippo Neri presso la Madonna di Galliera, del Torreggiani, con le sue colonne libere su cui sporge il largo cornicione, con i coretti che sormontano le porte, assai simili a quelli della Cattedrale; senza parlare dell'architettura civile, che non abbiamo potuto prendere qui nella dovuta considerazione, ma che partecipa soprattutto nei grandi scaloni d'ingresso dello stesso patrimonio formale. Ovunque ritroviamo lo stesso gusto per la discreta decorazione di stucchi per lo più bianchi, fatti di cartocci e svolazzi, ai quali si rinuncia talvolta solo per sapienti e più libere " quadrature ", istoriate ad affresco.

Particolarmente istruttivo è l'itinerario che ci conduce alla Madonna di S. Luca. Nell'interno del Santuario ritroviamo il noto gioco delle loggette e delle colonne aggettanti, mentre scopriamo nella pianta l'inserirsi di una croce greca in un profilo ellittico. Ma è nell'atrio e nel sottostante arco del Meloncello, tra i quali corre il lunghissimo portico, e che sono opera, come il Santuario, del Dotti, che si realizza più evidente la concezione spaziale tutta bolognese dell'architetto.

È appunto su uno dei fuochi dell'ellisse che si innestano l'ingresso e la scala a doppia rampa dallo sviluppo ondulato: sicchè il nucleo principale è rappresentato da una semplice forma cilindrica non articolata, sormontata da cupola, mentre l'interesse si concentra sul passaggio all'atrio, ad arco sormontato da frontone, e affiancato da due aperture trabeate, che si prolunga nel colonnato laterale fino alle tribune pentagone, più

alte e staccate. Il blocco dell'edificio centrale si inserisce dunque, visto da lontano, nell'opposto movimento centrifugo del colonnato e delle tribune, che ne costituiscono con il loro rilevarsi i termini di riferimento più distanti. Se il gioco delle strutture rispetta qui un certo equilibrio simmetrico, nell'Arco del Meloncello il grande fornice tra aperture trabeate, sulla sua base bugnata, variato dalle colonne e dalle cornici aggettanti, dalle volute, dai profili curvi e triangolari dei timpani sovrapposti, si inserisce nello svolgersi libero e arbitrario del colonnato, esaltato ancor più dall'innestarsi apparentemente irrelativo e casuale nel porticato che sale al colle. Ci troviamo di fronte ad una specie di compendio, ad una nuova unica sintesi, certo ben determinata dal gusto del tempo e dell'arte di un geniale architetto, di quell'interminabile teoria di variazioni prospettiche che la città offre ai suoi visitatori e che sono tanta parte della sua fisionomia urbanistica.

L'opera del Barelli occupa nello svolgimento dell'architettura bolognese un posto cronologicamente press'a poco medio tra la costruzione del S. Salvatore e le ultime mature realizzazioni settecentesche. Certo non ricca di rilevanti idee innovatrici, ci è sembrata tuttavia degnamente inserita in un coerente tessuto storico, ed è appunto qui che ci è parso giusto ricollocarla per riguadagnarne tutto il significato. Così ci sembra vada pure giustificato il caso particolare della Theatinerkirche, che va anch'esso rilegato alla tradizione bolognese del Sei–Settecento: la quale giunse per altra via, come è noto, ad una effettiva importanza europea, ma attraverso i suoi famosi architetti teatrali, i Galli Bibbiena.

ADRIANO PERONI



Fig. 21 – Bologna, S. Maria del Baraccano – Particolare dell'esterno

1) Oltre la presentazione analitica del DEHIO–GALL, *Hand. d. dtsch. Kstdenk.* Oberbayern. Muenchen–Berlin 1952, si cfr. per la Theatinerkirche l'opuscolo illustrato: O. AUER, *Die Theatinerkirche St. Cajetan in M. Muenchen*, s. d.; J. KOEGEL: *Geschichte der St. Kajetans–Hofkirche, etc. in Muenchen*, 1899; S. GEIGER: *Die Theatinerkirche St. Cajetan in Muenchen*, 1936.

Soprattutto è da tener presente: R. A. L. PAULUS, *Der Baumeister Henrico Zuccalli etc.* Strassburg, 1912, che avremo più volte occasione di citare.

2) Impossibile fornire qui una bibliografia anche approssimativamente completa sui problemi dell'architettura barocca in Germania. Ricorderemo i due volumi generali del WACKERNAGEL, *Die Baukunst des 17 u. 18 Jahrh. in den germanischen Laendern–Handbuch fuer Kunstwiss.*, Berlin 1915, e di W. HAGER, *Die Bauten des deutschen Barocks*, Jena 1942.

Fondamentale per la Baviera è l'indagine, condotta rigorosamente su basi tipologiche, di MAX HAUTTMANN, *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780*. Muenchen, 1921 (2ª ed. 1923). Basate su solide ricerche documentarie sono le opere di N. LIEB, *Muenchner Barockbaumeister* Muenchen 1941; e: *Barokkirchen zwischen Donau und Alpen*, Muenchen, 1953. È appunto nella prima che l'autore esamina la posizione del Barelli nello sviluppo dell'architettura monacense, e riconosce l'isolamento storico della Theatinerkirche. Una analoga osservazione si trova nell'importante contributo di R. ZUERCHER, *Der Anteil der Nachbarlaender an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spaetbarocks*. Basel, 1938; cfr. anche H. P. LANDOLT, *Die Jesuitenkirche in Luzern*. Basel, 1947, p. 63.

3) Riassumiamo qui, per ragioni di chiarezza, le date principali della vita di Agostino Barelli, che si ricavano dalla voce di R. KAUTSCH nel THIEME–BECKER, dalla voce dell'enciclopedia Italiana e dell'op. cit. di N. LIEB. (*Muench. Barockbaumeister*).

1627 – Nasce a Bologna da Giov. Battista, capomastro;
Lavori per S. Bartolomeo dei Teatini, cons. nel 1664;
1663 – Primo viaggio a Monaco dove inizia la Theatinerkirche;
1664 – Progetto per il Nymphenburg;
1665–67 – Lavori alla Residenz ("Paepstliche Zimmer"),;
1666 e 1669 – Perizie allo Schloss Dachau;
1674 – Il B. abbandona Monaco, ove l'anno dopo la Th. viene cons.
1677 – Costruisce a Bologna la Porta delle Lame;
dopo il 1682, ivi: costr. della cupola della Mad. del Baraccano;
1687 – Disegni per S. Margherita, pure a Bologna. Sarebbe da spostare agli anni seguenti la morte del Barelli, da altri fissata al 1679. Altre due opere menzionate dagli storici, e che cadrebbero in questo secondo periodo bolognese, sono l'Ospedale Fatebenefratelli e il portico di S. Lucia.

Nel Thieme–Becker figurano erroneamente un Carlo Borella e un Carlo Barella, il quale è tutt'uno con Agostino Barelli.

Il Paulus, mutuando l'errore dal Gurlitt, dice che A. B. tornò da Monaco in Italia per costruire il Santuario di Monte Berico, presso Vicenza.

4) La presenza del motivo nel piano originario è testimoniata anche dall'incisione del WENING (*Beschreibung, etc.* Muenchen 1701).

5) È nota l'importanza che riveste la decorazione a stucco della Theatinerkirche come premessa e modello riconosciuto della posteriore decorazione nell'architettura barocca bavarese. Anche in questo caso il gusto tedesco si è dimostrato solo parallelamente stimolato dal rigoglioso naturalismo dei motivi che gli stuccatori provenienti dalla zona dei lagni lombardi profusero nella Theatinerkirche, e in altre chiese della Baviera. Qui ci premeva distinguere la decorazione realizzata, da quella progettata dal Barelli, che prenderemo in esame più avanti.

Sui problemi dell'apporto italiano nel campo della decorazione citiamo: G. HAGER, *Die Bautaetigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn etc.* Oberbayer. Archiv. 1893–94; J. DALCHOW, *Italienische Stukkatoren und ihre Ornamentik in der bayerischen Architektur um 1700*. Tesi pubblic. a Bad Woerishoefen, 1928. Ancora per la Theatinerkirche vogliamo ricordare che non tutta la decorazione è dovuta, come generalmente si crede, a ticinesi e comaschi, ma — e più particolarmente nella cupola — a maestranze tedesche. Si cfr. a questo proposito: H. STERN, *Muenchner Barockplastik von 1660–1720, Muench. Jahrb. d. bild. Kunst.*, 1932.

6) Fondamentali per lo studio dell'architettura bolognese del periodo sono l'indispensabile opera di G. ZUCCHINI, *Gli edifici di Bologna*, Bol. 1931; e gli articoli di A. FORATTI, *Aspetti della arch. bol. dalla seconda metà del sec. XVI alla fine del Seicento* in *Il Comune di Bol.*, dic. 1931–gen. 1932.

Tra le guide ricordiamo quella pubblicata anonima, ma compilata da I. B. SUPINO, *Le Chiese di Bologna illustrate*, Bol. 1927.

Oltre tali opere si cfr. per il S. Bartolomeo: E. RAVAGLIA, *Il portico e la chiesa di S. Bartolomeo in Bologna*, in *Bollettino*

d'Arte, 1909. È appunto il Ravaglia che sostiene — su basi documentarie — l'opera del Barelli nel S. Bartolomeo. (Cfr. pure A. Foratti nell'art. cit. e nella voce Natali nel Thieme–Becker). Il disegno che presentiamo (*fig.* 10) non è quello autografo citato dal Ravaglia, che non si è potuto rintracciare all'Arch. di Stato di Bologna, ma un altro, piuttosto schematico (ivi: cart. 16/1093; un altro disegno della stessa cartella presenta una pianta simile con le cupolette sulle cappelle).

7) DAGOBERT FREY, *Beitraege zur Geschichte der roemischen Barockarchitektur, Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.*, 1924.

8) NINA CAFLISCH, *C. Maderno: Ein Beitrag zur Geschichte der roemischen Barockarchitektur*, Muenchen 1934.

9) Che il raddoppiamento delle colonne sia dovuto al Maderno è stato dimostrato dalla Caflisch nell'op. cit.; ne è una prova definitiva il fatto che il Maderno elabora lo stesso motivo in Santa Maria del Trivio a Velletri.

10) L'aspetto di S. Pietro prima delle modifiche settecentesche è visibile in F. FERRARI, *Apparato di lutto nei funerali etc.... del card. Buoncompagni*, Bologna 1684.

Il motivo dei coretti merita un cenno particolare: la sua presenza accompagna costantemente gli sviluppi dell'architettura bolognese fin nelle sue premesse e nei suoi echi più lontani.

Il Barelli lo impiegò nella Theatinerkirche; e nella chiesa di S. Margherita a Bologna (ora scomparsa; ma ne fanno fede i disegni) ne conservò il ricordo nelle nicchie e nei riquadri tra cappella e cappella.

Come noi lo intendiamo nei casi che prendiamo in esame tale motivo trova il suo modello nel S. Fedele di Milano, del Pellegrini: esso risponde all'intento manieristico di una variata suddivisione spaziale. In tutta coerenza con lo svolgimento tematico–formale che tratteggiamo più avanti, esso giunge a Bologna con il Magenta (S. Salvatore, S. Paolo, S. Pietro), viene raccolto da Gerolamo Rainaldi (S. Lucia a Bologna) e da Carlo Rainaldi (S. Maria in Campitelli a Roma), e ritorna nelle chiese e negli oratori del Torreggiani, del Dotti e del Bergonzoni. Alcuni vedono nel motivo uno dei numerosissimi elementi settentrionali entrati nell'architettura barocca e parlano di " coretti lombardi ". Così LINUS BIRCHLER in un suo intervento al corso di studi tenuto a Varenna (1956) sull'*Arte e artisti del Lario e del Ceresio dal VII al XVIII sec.*, che verrà pubblicato prossimamente negli atti del corso stesso.

Interessante per la caratterizzazione delle diverse attitudini spaziali è il confronto tra gli Emporen, cui abbiamo già accennato, delle chiese barocche tedesche, ed i coretti di quelle italiane: in queste essi si iscrivono in ben definite partiture, nell'orbita degli archi e delle lesene (o colonne), mentre gli Emporen servono al contrario a rendere ambiguo il limite di una tale " orbita ". Così particolarmente essi intervengono per annullare il valore del cornicione.

11) G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio*. In *L'Arte*, maggio 1932.

12) C. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887.

13) A. POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma 1693–1702.

14) L'osservazione è dello ZUERCHER, *op. cit.*

15) Cfr. BRINCKMANN, *Die Baukunst des 17. ind 18. Jahrh. in den rom. Laendern*, Berlin 1915. Per C. Rainaldi vanno particolarmente ricordati gli studi dello HEMPEL (Tesi di l. Monaco – 1919; e la breve monografia: *Carlo Rainaldi*, Roma 1921) e del WITTKOWER (*C. Rainaldi and the roman architecture of the Baroque*, in *Art Bulletin* 1937). Dobbiamo a G. MATTHIAE la lucida constatazione che in S. Maria in Campitelli " si attua già quella disintegrazione dell'unità spaziale del barocco maturo in singole entità accostate e collegate da intenti scenografici ". (*Contributo a Carlo Rainaldi*, in *Arti figurative*, 1946). Varie idee preparatorie per S. Maria in Campitelli, pubblicate dal Matthiae, possono utilmente ampliare la serie dei confronti, come pure la planimetria della chiesa di S. Lucia del Cortona.

16) L'attività minore del Barelli in Baviera è documentata nei *Muenchner Barockbaumeister* del LIEB cit. alla nota 2. L'incisione del Wening si trova nel testo cit. alla nota 4, ed è riprodotta anche in: LUISA HAGER, *Nymphenburg. Amtlicher Fuehrer*, Munchen, 1950.

17) Si veda la tavola che illustra la camera dei Paepstliche Zimmer in: *Die Kunstdenkmale des Kgr. Bayern*, Muenchen, 1905.

Lo Stern nell'art. cit. alla nota 5, riferisce la notizia documentaria che dà al Barelli l'ideazione delle decorazioni eseguite da artisti locali. Ma trova nella loro controllata e sorvegliata magnificenza, un'influenza francese per cui gli sembra avere qualche giustificazione l'asserzione di una guida del Nationalmuseum (Muenchen, 1909, pag. 119) che l'appartamento sarebbe progetto del Castellamonte. L'architetto torinese, certo ben conosciuto dalla principessa sabauda, era stato sì in rapporto con la corte di Monaco, ma aveva declinato ogni incarico, come aveva fatto anche il Guarini.

Chiariremo appunto dal confronto con i disegni della Theatinerkirche e con l'opera degli stuccatori luganesi che al contrario tale stile, contenuto e discreto nella decorazione, appartiene con le migliori ragioni al Barelli stesso, ed è di ascendenza bolognese.

18) Un'antica incisione del progetto maderniano è riprodotta nel saggio del D. FREY cit. alla nota 7.

19) Già il 20 gennaio 1674 il Principe Elettore passava seicento fiorini al P. Spinelli *per lavori a stucco nelle prime quattro cappelle*, ma la partenza definitiva del Barelli avviene nel maggio dello stesso anno. È probabile che già nei primi lavori avesse gran parte il comasco Lorenzo Perti, il cui figlio Nicolò ebbe parte preminente nella ripresa dei lavori a stucco, avvenuta nel marzo del 1675. (cfr. Paulus cit.).

20) In Germania la questione dei rapporti tra architettura e decorazione è stata esaminata in numerosi e solidi studi. Ricordiamo qui quello esemplare di ERNST GULDAN, *Die jochverschleifende Gewoelbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch–oesterreichischen Sakralarchitektur* (Tesi di laurea), Gottinga, 1954. Molti lavori, che qui sarebbe troppo lungo citare, sono stati dedicati allo stucco e persino a singoli motivi ornamentali. Importanti cenni in proposito si trovano nei testi di G. HAGER, I. DALCHOW, M. HAUTTMANN, H. P. LANDOLDT, cit. alle note 2 e 5.

Il particolare carattere della decorazione bolognese era già stato intravisto da G. FERRARI nella modesta opera generale, rimasta unica, sullo stucco in Italia (*Lo stucco nell'arte Italiana*, Milano s. a., p. 14), e da G. ZUCCHINI (in *Bologna*, Bergamo s. a. p. 134).

Sulle origini italiane e bolognesi delle forme decorative " rococò " si vedano: G. WEISE, *Das Problem der Herkunft des Rokoko–Muschelwerk... etc.*, in *Neue Beitraege... Julius Baum zum 70 Geburtstag*, Stuttgart 1952; e lo stesso autore in *Paragone*, n. 49, gennaio 1954. Inoltre: C. BRANDI, *Rococò e Barocchetto*, in: *L'Architettura*, n. 2, 1955.

21) Per la bibliografia sui singoli monumenti bolognesi si veda l'opera dello Zucchini cit. alla nota 6. Dello stesso compianto studioso bolognese si veda uno degli ultimi contributi, dedicato alle porte di Bologna, per una ulteriore precisazione dell'interesse storico della Porta delle Lame (*Disegni inediti per le porte di Bologna* in *Strenna storica Bolognese*, 1955).

Il presente saggio è in gran parte il risultato di un periodo di studi compiuti tra il 1955 e il '56 presso il Zentralinstitut fuer Kunstgeschichte di Monaco di Baviera, grazie ad una borsa di studio concessa dalla Alexander von Humboldt–Stiftung di Bonn: alla benemerita Fondazione e all'Istituto monacense l'A. intende esprimere particolarmente il proprio ringraziamento.

ASPETTI MENO NOTI DELL'ANTONELLI

TUTTI CONOSCONO la Mole antonelliana: uno dei luoghi comuni obbligati che ogni turista conserva fra i suoi ricordi di viaggio. Molti sanno che all'Antonelli si deve pure la cupola della chiesa di S. Gaudenzio a Novara. Pochi conoscono altre opere dell'architetto. Anche per la storia dell'arte Alessandro Antonelli è uno sconosciuto.

La critica ufficiale del secolo scorso lo ha messo in disparte per il suo atteggiamento eretico e insofferente degli accomodanti compromessi accademici. Camillo Boito, pur avvertendo in lui " una certa bellezza o grandezza astratta ", insistette volentieri sulla sua irragionevolezza accreditando la aneddotica che correva su quel " matto " dell'Antonelli. Chi ha dimestichezza con le teoriche del nostro ottocento sull'arte non si meraviglierà certamente di tale incomprensione. Gli stessi discepoli dell'architetto — il Ceradini, il Caselli, il Rigotti — pur avvinti dal fascino singolare della sua forte personalità, non seppero elevarsi al di sopra di una generica infatuazione per le innovazioni tecniche da lui introdotte, senza intendere la reale portata rivoluzionaria del suo pensiero artistico.

La critica contemporanea dal canto suo, nella sistematica revisione dei valori storici, sta affrontando soltanto ora la riscoperta dell'ottocento per la ricostruzione di un quadro più sfumato e preciso che era stata rimandata per dare la precedenza all'opera di adeguamento della nostra cultura artistica al livello delle esperienze straniere.

Un immotivato abbandono relegò l'Antonelli fra il ciarpame dell'anonimo eclettismo ottocentesco. Si salvarono dall'oblio la cupola novarese e il tempio israelitico perchè troppo cospicui per passare inosservati. Cionondimeno furono intesi come fondali scenografici utili alle rappresentazioni allusive del profilo paesistico delle rispettive città.

Soltanto la critica razionalistica tentò una rivalutazione dell'Antonelli, utilizzandolo per le suggestioni che poteva offrire alla sua poetica e tentando di instaurare una fittizia linea di continuità culturale fra il razionalismo antonelliano e il razionalismo italiano contemporaneo. Tale è l'interpretazione che ne diede il Sartoris, ricalcando la storiografia che fa capo a *Von Ledoux bis Le Corbusier* del Kaufmann e accostando insistentemente alcuni brani linguistici antonelliani ai modi espressivi di Pier Luigi Nervi. Lo aveva preceduto per questa via Arialdo Daverio che si occupò dell'argomento in varie occasioni. Il suo saggio

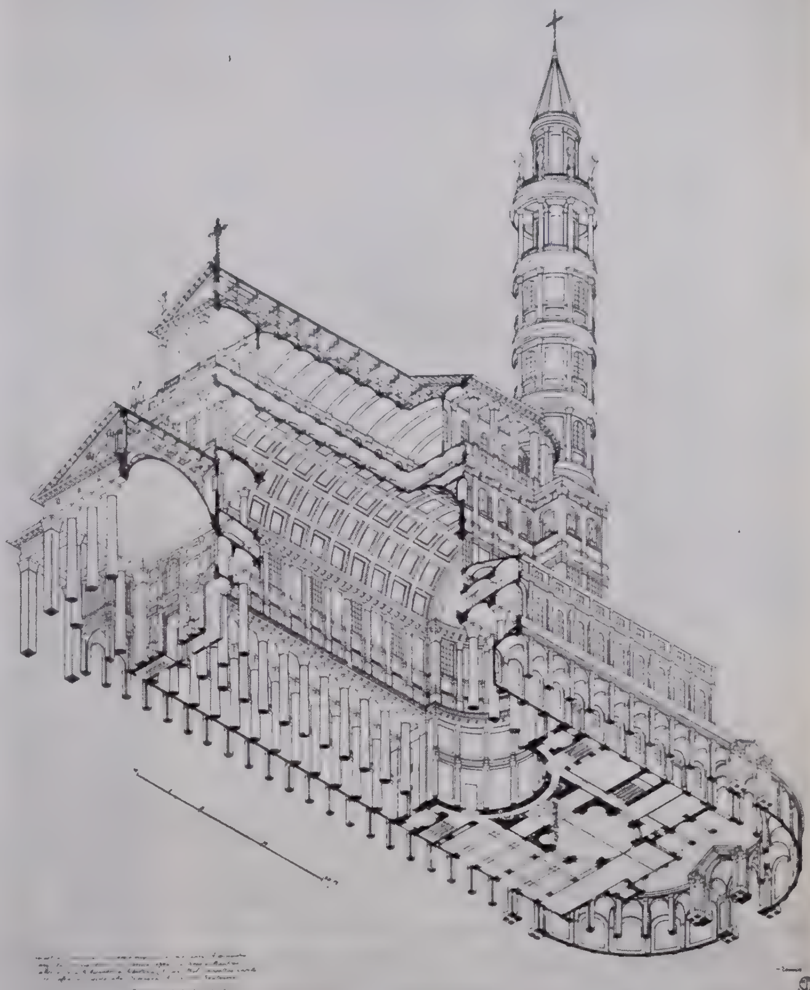


Fig. 1 – Santuario di Boca (1830). Sezione assonometrica curata da Costanzo Antonelli sulla traccia dei disegni originali del padre. Il tempio fu immaginato durante il soggiorno romano, quando l'Antonelli ebbe modo di chiarire le congeniali predilezioni costruttive alla luce del razionalismo francese che i suoi amici, studenti delle accademie straniere, certamente conoscevano. Il confronto fra questo progetto giovanile, la cupola di Novara e il tempio israelitico illumina la coerenza dello sviluppo nell'arte dell'Antonelli

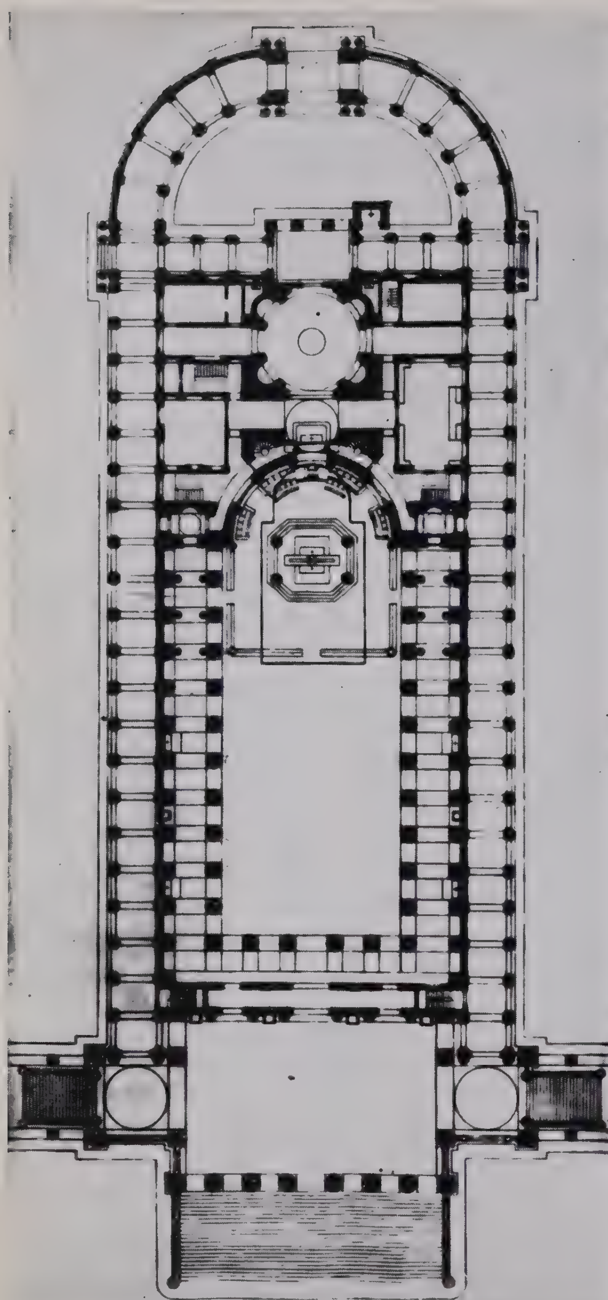


Fig. 2 – Santuario di Boca – La pianta

fondamentale rimane tuttavia *La cupola di S. Gaudenzio* dove l'Antonelli è presentato come profeta del *costruttivismo moderno* e caposcuola del razionalismo, con pittoresca enfasi critica e lirica adesione di gusto. La puntualizzazione storiografica che lo Zevi ha dato dell'Antonelli nell'economia della sua *Storia dell'architettura moderna* rimane tuttora valida sia per il posto assegnatogli nella scala dei valori culturali del secolo scorso, sia per la constatazione dell'isolamento nel quale si svolse la sua esperienza architettonica. Lo stesso Zevi suggeriva però l'opportunità di un approfondimento più attento e affettuoso del problema. Una ricostruzione integrale della personalità artistica dell'architetto novarese è ancora da fare. Essa dovrà tener conto, accanto agli esemplari più vistosi della sua opera, anche della cosiddetta produzione minore la quale conferma la varietà delle componenti culturali confluite nella sua poetica e la ricchezza di suggestioni che ne emanano.

In primo luogo bisogna mettere in disparte il Bonsignore che fu suo maestro di architettura all'Accademia Albertina di Torino. Non c'è continuità di pensiero da maestro a discepolo. Il progetto di restauro per il tempio di Marte Ultore del 1827 — che rappresenta il momento più scopertamente accademico e bonsignoriano dell'Antonelli — rivela tuttavia una interpretazione formale più sciolta e più animata rispetto all'architettura del Bonsignore. L'attività anteriore al soggiorno romano manifesta già alcune suggestioni razionalistiche vicine al Boullée e al Ledoux. Il progetto



Fig. 3 – Casa in via Giulia di Barolo a Torino (1840). Venne costruita in un'area bloccata di forma triangolare. Rappresenta nella formazione dell'Antonelli il momento positivistico e sperimentale, antitesi dialettica del tempio di Boca

per una biblioteca, del 1826, ci dà la dimostrazione più convincente della precoce adesione dell'Antonelli alla poetica del razionalismo francese, nella direzione di una radicale semplificazione formale e planimetrica.

Tralasciando la corrente critica del Lodoli e del Milizia, svoltasi fuori della cultura accademica e rimasta estranea agli interessi mentali dell'architetto, occorre sottolineare questo precoce orientamento dell'Antonelli di cui riesce difficile stabilire la provenienza anche tenendo conto della particolare atmosfera culturale piemontese — naturalmente aperta alle esperienze ideali d'oltralpe. Impalpabili avvertimenti intuitivi maturati nell'immaginazione più ancora che nel contatto diretto e meditato con esemplari architettonici o trattati teorici.

Nel 1828 — vinta una borsa di studio per il perfezionamento nell'architettura — si recò a Roma. Il soggiorno romano e gli scambi ideali con gli studenti stranieri delle accademie artistiche condussero a maturazione le potenziali virtualità espressive della sua poetica " in nuce ,, chiarendone e approfondendone la componente razionalistica. Fu un momento di entusiasmo creativo particolarmente felice e decisivo per il suo orientamento linguistico. Include il santuario di Boca del 1830 e il piano urbano " per la decorazione di piazza Castello a Torino ,, del 1831.



Fig. 4 – Palazzina Callori a Torino (1847). Disegno del prospetto. Vi compare per la prima volta l'idea tecnica del telaio a colonne portanti

Il santuario del Crocifisso a Boca (*figg.* 1 e 2) — costruito soltanto in parte — è formato da tre corpi di fabbrica sovrapposti a piramide sui quali domina una altissima torre campanaria. La spinta ascensionale e il piglio monumentale lo avvicinano alla cupola novarese e al tempio israelitico. Il porticato della chiesa ricorda quello di Ledoux nella casa per carpentiere a Chaux. La torre campanaria ha il medesimo fantasioso ardimento dei progetti di Boullée, unito all'esperienza ulteriore del " revival ,, gotico che egli intese nella sostanziale lezione di moralità artistica e coerenza statica. Riesce meglio precisabile l'affinità del santuario di Boca con l'opera dell'architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel. Le vastissime vetrate rettangolari che rendono trasparente la facciata lasciano intravvedere la grande volta a botte del tempio con un senso di continuità spaziale e con risultati espressivi che sembrano davvero precorritori del razionalismo contemporaneo. Le medesime vetrate le ritroviamo nei magazzini e nel teatro berlinese di Schinkel. Anche il pronao slanciato ed arioso, la simmetria bilanciata dei corpi e perfino le statue di coronamento sono molti simili.

Nel piano urbanistico per Torino il giovane architetto, con fiduciosa sicurezza, non esitò a proporre la clamorosa demolizione del centro monumentale della città. Liberata una vastissima area, progettò una nuova cattedrale, il teatro, la pinacoteca, i musei, l'accademia di belle arti e gli edifici governativi. Un centro culturale e amministrativo inteso come punto di convergenza di tutte le direzioni urbanistiche della città. L'impostazione del piano, astratta e immaginosa, si ricollega ai disegni di Ledoux per la città di Chaux e per la Maison de Commerce di St. Denis.

Conclusa l'esperienza romana, idealizzante e fantasiosa, l'Antonelli utilizza la teorica razionalistica alla luce del posivitismo, iniziando un periodo di radicale sperimentalismo costruttivo in cui si fondono componenti economiche e illuministiche.

La casa costruita in via Giulia di Barolo a Torino, nel 1840, (*fig.* 3) mette in discussione i rapporti elementari della sintassi architettonica. Rappresenta



Fig. 5 – Palazzina Callori in Torino (1847): Il cortile. L'ossatura del telaio portante consente di liberare lo spazio interno

l'antitesi dialettica del tempio di Boca. L'uno e l'altra sono esperienze insopprimibili nello sviluppo del suo pensiero architettonico: momenti diversi — a prima vista dispersivi — di una coerente volontà di superamento dell'eclettismo, alla scoperta del momento embrionale del fatto costruttivo che l'Antonelli conduce senza ricorrere a grosse polemiche teoriche, probabilmente senza vera chiarezza critica e per un interiore bisogno di coerenza maturato nell'esecuzione di lavori apparentemente insignificanti. La casa di via Barolo può sembrare dapprima il giuoco bizzarro e paradossale di uno spirito ameno. Ma il paradosso acquista un valore fortemente polemico e un senso profondo se lo inseriamo nel discorso continuato e coerente dell'architetto. Significa rinuncia coraggiosa al luogo comune della regolarità geometrica, rifiuto della tradizione corrente per l'integrale chiarificazione del problema architettonico. Venne progettata nel 1840 e fu condotta a termine nel 1851 su un'area bloccata posta all'angolo di via Barolo con corso San Maurizio. Il lotto ha la configurazione di un triangolo rettangolo. Il cateto in corso San Maurizio è lungo circa 4 metri, quello in via Barolo una diecina di metri. L'Antonelli vi costruì una casa a sei piani con un negozio al piano terreno. Ogni piano comprende un vano e i servizi. La scala è un piccolo prodigio di ingegnosità e leggerezza. La spregiudicata utilizzazione della pianta consentì all'architetto di ritrovare gli elementi essenziali dell'operare architettonico, liberandolo dagli schemi mentali del classicismo.

L'edificio non interessa soltanto lo sviluppo interno della poetica antonelliana. Si inserisce, ovviamente, nel moto europeo di reazione al classicismo per l'affermazione di un autentico linguaggio architettonico moderno. Sarà utile ricordare che precede di un cinquantennio la casa in rue de Turin e la Maison du Peuple a Bruxelles di Victor Horta — additate dagli storici come primi autorevoli esempi di impostazione planimetrica libera e antischematica.

La decorazione, non priva di una sua originale e organica coerenza, è proiezione della struttura interna. La necessità di spazio viene poeticamente accentuata dalla sporgenza allusiva delle finestre che si affacciano sui prospetti con geniale giuoco espressivo, come se lo spazio interno — compresso — tendesse avidamente ad uscire. L'Antonelli risolve tale suggestione facendo sporgere le aperture mediante una sorta di cornice (cm. 40 circa) che ne impreziosisce il valore e rappresenta un tramite di continuità spaziale fra interno ed esterno. Il primo e il secondo piano sono addirittura illuminati da un'unica finestra, che hanno in comune, nello sforzo di aprire il più possibile lo spazio interno e di alleggerire i diaframmi murari.

Superato il dato contingente dell'area bloccata, l'Antonelli ritrova la sua libertà espressiva. Con rigorosa impostazione prammatistica tiene conto delle istanze del positivismo corrente e le utilizza per la revisione del suo iniziale classicismo.

La cupola novarese rappresenta la chiave di volta per la comprensione del discorso antonelliano. Il primo progetto è del 1841: accademico e scarsamente originale. L'ultimo progetto è del marzo 1860. Durante questo ventennio l'Antonelli conquista faticosamente la sua maturità di artista. Il palazzo Callori e la casa in corso Matteotti a Torino, il progetto per teatro e la casa in via Pier Lombardo a Novara sono le tappe più significative di tale processo di liberazione dall'eclettismo.

Il palazzo commessogli dal conte Ferdinando Callori nel 1847 (*figg.* 4 e 5) fu impostato con un'ossatura strutturale a pilastri che consentì all'architetto di liberare i muri esterni e i diaframmi interni dai vincoli statici della fabbrica per farne dei semplici schermi di chiusura. L'edificio divenne leggero e dinamico. Lasciò trasparire nei prospetti la sua configurazione interna con il medesimo atteggiamento di continuità spaziale già notato nel tempio di Boca. Il linguaggio con cui è svolta questa feconda idea tecnico-strutturale è preso in prestito dal classicismo. I pilastri dello

scheletro sono altrettante colonne doriche. Ma lo spirito con cui tali elementi sono stati utilizzati li riscatta e conferisce loro un valore del tutto nuovo. Preludono alle colonne–pilastri delle chiese di Perret o del Crematorio di Stoccolma di Asplund: un elemento costruttivo, non un motivo ornamentale. Aggettano di due terzi dalla superficie muraria, ponendo in chiara evidenza il ruolo statico che svolgono. Mancano di plinto alla base. Hanno subito una semplificazione formale che le ha sterilizzate da ogni ricordo decorativistico facendone un mezzo del discorso costruttivo, non più un fine formalistico.

L'idea venne sviluppata nel 1854 con il palazzo in corso Matteotti a Torino (*fig.* 6). Bisogna pensare a James Bogardus per trovare un adeguato elemento di confronto fra gli architetti del tempo. L'edificio Harper and Brothers a New York e il palazzo antonelliano sorsero nel medesimo anno. Dietro Bogardus c'è la ricchezza di fermenti della prima età dell'architettura americana: dietro Antonelli c'è l'Accademia Albertina. Nessun tramite culturale unisce le due esperienze pur così vicine nei risultati. Nonostante il peso della tradizione accademica l'Antonelli dimostra minori preoccupazioni culturalistiche del Bogardus. Riesce ad affrancare il suo discorso architettonico da ogni residuo ornamentale senza esservi indotto dall'uso del ferro, come l'architetto americano. Approfondisce la felice intuizione del telaio strutturale formato da colonne portanti, fra le quali è messa in luce da ampie vetrate la disposizione interna dei negozi e degli ammezzati.

La volontà di introdurre nell'abitazione il concetto meccanicistico della produzione industriale è evidente; concorda con le conclusioni del positivismo filosofico e con l'entusiasmo ottocentesco per la scienza.

Il progetto per teatro da erigere a Novara, del 1858, (*figg.* 7, 8 e 9) riprende la tematica del palazzo di corso Matteotti, riconfermando la incondizionata adesione dell'Antonelli alla nuova impostazione del suo discorso architettonico. L'auditorio pensile poggia su pilastri. Il piano terreno viene lasciato libero ed è percorso da portici utilizzabili per il mercato. Dentro il perimetro rettangolare l'architetto distribuì il reticolo della pianta, liberandosi questa volta anche dai vincoli che l'intelaiatura strutturale poteva imporgli e modellando gli ambienti indipendentemente dalla posizione dei pilastri portanti, mediante leggeri diaframmi autonomi rispetto al giuoco statico della fabbrica. L'idea dello scheletro strutturale raggiunge in tal modo una perfezione estrema: lega l'edificio dentro un rigoroso sistema di forze svolto in materiale laterizio con la medesima leggerezza e duttilità delle costruzioni metalliche.

Anche il palazzo in via Pier Lombardo a Novara, del 1860 (*fig.* 10), si inserisce in questa linea di sviluppo linguistico. Costruito su pilastri, orientato in



Fig. 6 – Casa di abitazione in corso Matteotti a Torino (1854). Ripresa del sistema costruttivo a scheletro già attuato nella palazzina Callori. La casa come meccanismo razionale, economico e funzionale

modo autonomo rispetto alla linea della strada, libero dall'obbligato allineamento dei prospetti, presenta nella luce più favorevole gli splendidi risultati poetici conseguiti dall'architetto con grande ricchezza d'invenzione fantastica e animata tensione espressiva.

Il nuovo strumento linguistico, duttile ed estremamente articolato — di cui l'Antonelli si è assicurato il possesso attraverso le complesse esperienze del

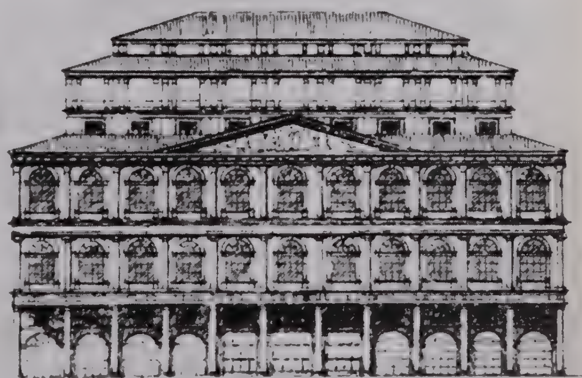


Fig. 7 – Progetto di teatro per Novara (1857). I diaframmi murari si articolano indipendentemente dalle strutture portanti. Concezione unitaria e organica in un tipo di edificio che l'Ottocento concepì come giustapposizione incoerente dell'auditorio al blocco scenico, mascherata con eccessi decorativi alla Garnier

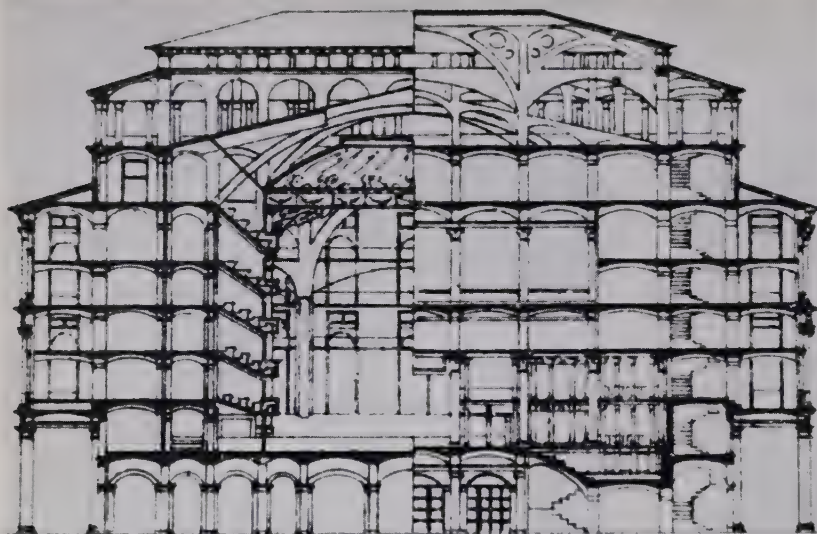


Fig. 8 – Progetto di teatro per Novara (1857) – Sezione

periodo che va dal 1841 al 1860 — viene impiegato nella cupola di Novara per un discorso poetico più complesso e più alto. Il funzionalismo e il meccanicismo strutturale delle precedenti impostazioni divengono canto lirico spiegato e artisticamente risolto. L'idea dell'ossatura muraria staticamente autonoma e libera dalle sovrapposizioni decorativistiche — che era maturata nel ventennio di incubazione della cupola — supera per la prima volta i limiti del fatto tecnico per farsi essa stessa espressione poetica ricca di una nuova dimensione ideale. Il momento formale non si sovrappone “a posteriori„ al momento costruttivo: ritrova la sua vera natura di attività ordinatrice e coordinante del discorso artistico. La bellezza di certi brani murari delle volte interne supera il piano della mera intelligenza tecnica e si impone come valore formale compiuto, vissuto e compreso nella ritrovata unità linguistica. L'Antonelli elimina in tal modo il dualismo ottocentesco fra bellezza e struttura, fra ingegneria e belle arti.

Tre anni più tardi, il tempio israelitico di Torino riconferma le conquiste del linguaggio antonelliano e la definitiva acquisizione della sua maturità di artista. Gli elementi esteriori del classicismo vi sono assunti come “ready–made„ da utilizzare in una coesione nuova ed originale in cui divengono strumento secondario di un entusiastico eloquio — nella impossibilità di creare per intero quella cultura figurativa che il tempo non possedeva.

Affascinato dal giuoco dinamico delle strutture e dalla loro coerente articolazione, se ne lascia trascinare e trascura come irrilevanti certe impurità stilistiche che continuamente affiorano alla superficie della incandescente materia artistica. Ma la trama essenziale dell'opera si svolge con felice scioltezza lineare. Il meccanicismo diviene organicità. Certe rigidezze e certo impaccio della cupola novarese si liberano nel canto disteso e fluido di una sostanza formale tutta creata. Anche la pausa più grave nella tensione lirica — che è rappresentata dal timpano di innesto fra guglia e cupola e che si giustifica con la ripresa del progetto in un periodo di estreme difficoltà esterne — si riscatta nel giuoco dinamico incessante e nervoso della struttura che sostiene senza discontinuità i brani lirici compiutamente realizzati. Il punto d'attacco della guglia — introdotta con l'ultimo progetto — riesce tuttavia esemplare e chiude con morbidezza quasi precorritrice dell'“art nouveau„ la pienezza volumetrica della cupola.

Il tempio israelitico conclude la linea ascensionale dello sviluppo artistico dell'Antonelli. Partito da molteplici esperienze culturalistiche, le chiarisce alla luce di un razionalismo semplificatore. Con l'aiuto del

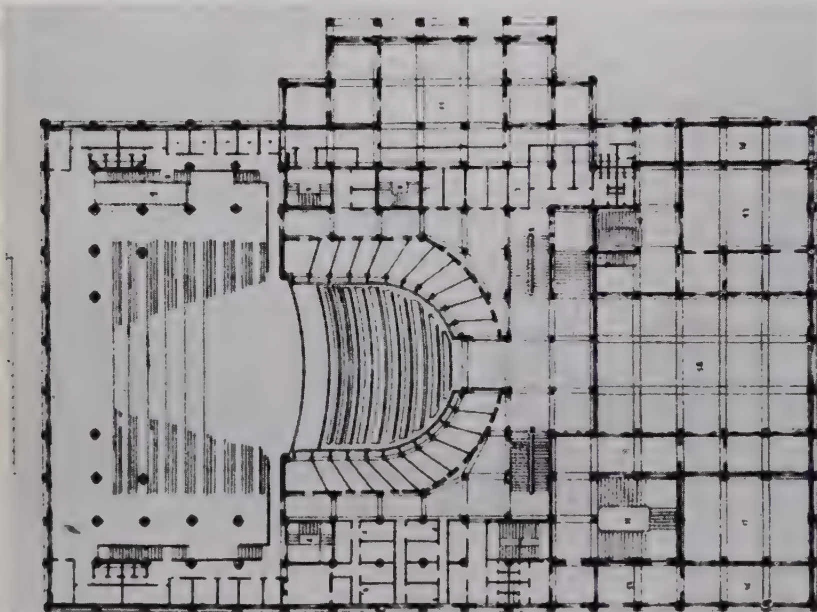


Fig. 9 – Progetto di teatro per Novara (1857) – Pianta



Fig. 10 – Palazzo in via Pier Lombardo a Novara

positivismo ritrova uno strumento tecnico utilizzabile per l'impostazione di un nuovo rapporto fra struttura e forma. Raggiunge con il tempio israelitico una concezione organica e integrata della forma, verso una visione plastica e continua dello spazio architettonico.

Come la torre di Eiffel del 1889, la Mole rappresenta innegabilmente un'evasione intellettualistica dai problemi concreti della società, l'ultima utopia di una cultura disintegrata e frammentaria, scissa nei compartimenti stagni di un atteggiamento mentale astraente e privo di contatto con la storia viva e operante. Sotto questo aspetto l'Antonelli si pone a conclusione del ciclo storico iniziato in Italia con il rinascimento.

Contemporaneamente però egli solleva istanze rivoluzionarie ed abbozza un linguaggio capace di risolvere il lungo dibattito sugli stili nato durante la seconda metà del secolo scorso. Egli rappresenta il ponte di unione fra l'architettura storica italiana — idealizzante e manieristica — e quella contemporanea. La sua esperienza artistica sintetizza la crisi del tempo. Supera le sterili discussioni dell'ecclettismo. Crea una lingua viva e più aderente ai problemi del tempo, capace di svolgere un pensiero architettonico impegnato e storicamente vitale.

Fu l'unica soluzione artistica cui approdarono gli sterili propositi teorici di rinnovamento sbandierati dai vari Montecchini, Ceradini, Melani e Reycend. Ma non trovò continuatori. L'eco si spense nel sonno tranquillo di quell'Italia umbertina che — anche nel campo politico — non fu in grado di svolgere le premesse risorgimentali.

Forse il D'Aronco ne intese la lezione moralizzatrice e l'offerta linguistica, pur svolgendole secondo la sua congeniale poetica e le suggestioni del liberty europeo. Il tardivo palazzo comunale di Udine ripete alcuni motivi antonelliani, sia pure raccolti in un momento di stanchezza creativa.

Si conclude con l'Antonelli l'unica corrente vitale della nostra architettura ottocentesca. Quella contemporanea sorge in Italia come opposizione radicale al passato. C'è una frattura, una soluzione di continuità nel tessuto storico che dobbiamo addebitare al fallimento della nostra cultura e all'involuzione della

società postrisorgimentale. Fraintesa la clamorosa lezione costruttivistica e la polemica moralizzatrice dell'Antonelli, fu lasciata cadere anche l'offerta linguistica che egli aveva apprestata. E l'Italia rimase tagliata fuori dal processo storico europeo di revisione artistica che si inizia nel secolo scorso, aprendosi sulle molteplici esperienze dell'arte contemporanea.

Renzo Marchelli

CENNI BIOGRAFICI

Alessandro Antonelli nacque a Ghemme – in provincia di Novara il 14 luglio 1798 dal notaro Costanzo Antonelli e da Angiola Bozzi. Frequentò il ginnasio e il liceo a Milano. Contemporaneamente studiò disegno all'accademia di Brera. Iscrittosi all'università di Torino, nel 1824 vi conseguì la laurea in ingegneria e architettura. Ebbe maestro Ferdinando Bonsignore. Si occupò in particolar modo di geometria e di meccanica completando privatamente le nozioni apprese durante i corsi universitari.

Nel 1828 vinse un concorso per un posto di perfezionamento nell'architettura a Roma. Ebbe modo di studiare i classici dell'architettura antica e di approfondire le sue conoscenze di geometria. Gli furono particolarmente preziosi la famigliarità e gli scambi ideali con gli artisti stranieri che si trovavano nella città, come lui, per motivi di studio.

Dal 1836 al 1857 insegnò architettura, ornato e prospettiva all'Accademia Albertina di Belle Arti a Torino. Abbandonò l'Albertina per divergenze metodologiche e rifiutò l'offerta di una cattedra all'Istituto Tecnico Superiore di Milano.

Oltre l'intensa attività professionale che svolse sopratutto a Torino e a Novara, partecipò anche alla vita politica. Fece parte del comitato organizzatore dei festeggiamenti in onore di Carlo Alberto per la concessione delle riforme politiche. Fu deputato al Parlamento Subalpino. Fece parte del Consiglio Provinciale di Novara e del Consiglio Comunale di Torino. Fu membro di numerose commissioni giudicatrici nei concorsi di architettura.

Nel 1863 si unì in matrimonio con la cremonese Francesca Scaccabarozzi dalla quale ebbe una figlia — morta in età giovanile — e il figlio Costanzo che si laureò in ingegneria a Torino.

Morì a Torino, al quinto piano della sua casa in Via Vanchiglia, il 18 ottobre 1888. Riposa nel cimitero di Maggiora.

NOTIZIE

L'XI CONGRESSO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA NELLE MARCHE NEL SETTEMBRE 1959

Il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (Roma, via del Teatro di Marcello 54, Casa dei Crescenzi) ha indetto l'XI Congresso di Storia dell'Architettura, che si svolgerà in varie città delle Marche, nel settembre 1959. Il Congresso, come già il precedente — tenutosi nell'autunno 1957 in Piemonte — avrà carattere internazionale.

Il tema fondamentale — sull'architettura nelle Marche — sarà svolto attraverso particolari relazioni e comunicazioni vertenti intorno all'antichità classica, all'alto medioevo, al romanico, al gotico, al rinascimento, al barocco e al rococò, al neoclassicismo ed ai vari movimenti dell'ottocento nella regione.

Il Centro, riservandosi di rendere note in seguito le modalità di iscrizione, gli itinerari di sopraluoghi a città e monumenti, rivolge fino ad ora un caldo e cordiale invito agli studiosi perchè vogliano intervenire, e partecipare con contributi specifici alla conoscenza dei problemi di storia dell'architettura nelle Marche.

RECENSIONI

A. De Franciscis, R. Pane, *Mausolei romani in Campania* (Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Napoli, I), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1957, pp. 129, figg. 88.

La felice iniziativa di studiare e rendere meglio nota una serie di monumenti funebri della Campania dovrebbe essere seguita su più ampia scala e in pubblicazioni proprio come questa che, unendo rigore scientifico a stile piacevole e considerando gli edifici anche in rapporto all'arte moderna (se non come fonte almeno come indizio del ripetersi di taluni indirizzi estetici e di gusto attraverso i secoli), interessano un più vasto pubblico che non sia quello ovviamente limitato degli archeologi o degli architetti.

Gli autori, tra i molti monumenti funebri campani presentano, o ripresentano con dovizia di piante, assonometrie e forografie, un gruppo legato in certo senso da caratteri comuni: quello dei monumenti in cui è sensibile l'inizio o lo sviluppo dell'antico barocco.

L'indagine si è dunque diretta a quei monumenti campani di varia epoca (tra il I e il II sec. d. C.), che nella varietà della pianta, nella disposizione e nell'impiego degli elementi architettonici e decorativi dimostrano di aver rotto in un certo senso i rigidi canoni classici (o quelli che una critica posteriore aveva fissati) palesando nella ricerca di movimenti di masse e di effetti chiaroscurali uno spirito più libero e indipendente. Sotto questo aspetto l'inizio dell'antico barocco è, come appunto nota il Pane, assai simile a quello del barocco moderno ed è curioso notare come, tanto nell'antichità quanto nel nostro Rinascimento, le stesse critiche e lo stesso scetticismo accogliessero l'inizio del movimento da parte dei teorici dell'architettura, che volevano ogni manifestazione mantenuta nei limiti dei canoni precostituiti e del " verisimile ": le critiche di Vitruvio sembrano essere riecheggiate in quelle del Vasari e del Palladio e i loro giudizi e la loro teorica hanno spesso influenzato anche la critica moderna nella valutazione di quei fenomeni artistici. Vengono accuratamente vagliate dagli Autori anche le fonti iconografiche dei vari monumenti e se ne discute l'attendibilità unitamente ai dati preziosi che esse talora forniscono ai fini di una ricostruzione, dato che molte di esse riproducono il monumento in uno stato d'integrità migliore dell'attuale.

Il De Franciscis esamina particolareggiatamente un gruppo di monumenti (così detto sepolcro di Virgilio, sepolcro a Quarto di Marano, sepolcro di Via Celle a Pozzuoli, quello degli Istacidi a Pompei, la " Conocchia " di Napoli, il mausoleo di San Vito a Pozzuoli, il mausoleo di Marano, la " Conocchia " e le " Carceri vecchie " di Capua, l'ipogeo della Gens Grania presso al lago Fusaro) tutti colombari, tutti più o meno composti dagli stessi elementi che potremmo dire " obbligati " (un basamento, un corpo superiore, un coronamento), ma in cui tali elementi hanno avuto di volta in volta formulazioni così varie e così originali da comporre in ciascun caso una creazione nuova, e palpitante di inventiva.

La varietà di forme, la spregiudicatezza con cui vengono impiegati taluni elementi, la complessità delle piante, la varietà degli ornati, il ricorso della policromia, ottenuta dall'impiego di materiali diversi, costituiscono gli elementi tipici dei monumenti studiati sia dal De Franciscis sia dal Pane.

Per quel che riguarda l'intarsio murario a cui, come giustamente notano gli Autori, si ispirarono gli architetti romanici delle chiese campane del XII secolo, ricorderò, come ha detto anche il D. F., che anche altrove esso è ampiamente documentato in edifici funebri, tra l'altro ad Ostia, ove le piatte facciate dei recinti funerari della fine del I sec. a. C. sono animate dall'intarsio di tufo e pomice o di tufo bicolore e mattone. Il reticolato di selce e tufo con ricorsi di mattoni rossi perdura anche in tombe del II secolo d. C., mentre nella " tomba degli archetti " lungo la via Ostiense i materiali di diverso colore e l'intarsio vengono adoperati col preciso intento funzionale di sottolineare le membrature architettoniche accentuando i vuoti ed i pieni e facendo meglio risaltare le masse. Le tombe ostiensi cui ho accennato sono in

genere ben lontane dall'avere un valore architettonico (si tratta di semplici recinti a cielo aperto), ma dimostrano la diffusione di taluni schemi e di taluni usi su vaste aree, gli scambi, le influenze esercitate da terre anche lontane. Influssi e scambi che ha posto in rilievo anche il D. F. per taluni dei monumenti presi in esame.

È appunto per poter meglio cogliere lo sviluppo dell'architettura tombale e i caratteri comuni o le divergenze di monumenti di una stessa classe, che sarebbe auspicabile, come già dicevo all'inizio, la pubblicazione di tutti i mausolei pervenutici; sarebbe un bene, cioè, che l'opera del De Franciscis e del Pane non restasse isolata, ma costituisse il primo anello di una serie che, dopo aver studiato sistematicamente con criteri moderni tutte le tombe campane, si rivolgesse agli altri monumenti sparsi sul suolo d'Italia: si potrebbe seguire un criterio topografico-stilistico, come nel caso della pubblicazione che stiamo esaminando, o anche cronologico, ma qualunque dovesse essere il criterio del raggruppamento, il fine da proporsi è la pubblicazione completa ed integrale di tutti i mausolei, un vero e proprio *Corpus*. È da augurarsi che continui questa felice collaborazione tra archeologi ed architetti per darci opere, come questa, utili e piacevoli ad un tempo.

Dopo le lodi al contenuto è giusto e doveroso ricordare la bella veste tipografica e la ricca documentazione grafica e fotografica scelta con gusto.

M. F. SQUARCIAPINO

G. A. MANSUELLI, *Le ville del mondo romano*. Collana " Panorami di archeologia e di antichità „, diretta da C. Gerra. Pleion ed., Milano 1958, pp. 118, ill. 19.

In questo lavoro l'Autore abbozza una valutazione generale dei problemi relativi alle ville romane, anzi, per usare la necessaria precisione, alle ville del mondo romano. Il tema scelto è seducente, poche le pagine per una trattazione di così vasto respiro, qual'è quella cui il Mansuelli attende fino dal 1953; ma si tratta di un primo saggio che sarà seguito, più innanzi, da ulteriori approfondimenti e da contributi per la discussione di quesiti filologici preliminari. Lo spunto a una tale revisione critica fu offerto all'Autore — come egli stesso avverte nelle pagine introduttive — dallo scavo della villa di Russi presso Ravenna e da ricerche archeologiche in Romagna. Sottolineamo questo dichiarato proposito, perchè ci sembra assai lodevole intento quello dell'archeologo che, mentre analizza i singoli monumenti, li considera però nel quadro storico e critico di più vasti fenomeni.

Nella prima parte del saggio si parla della villa in rapporto col modo di vivere e, pertanto, come testimonianza dei molteplici e complessi aspetti della civiltà romana; riaffiorano i ricordi letterari che trovano conferma nei reperti archeologici. Di particolare interesse ci sembra il capitolo su la " tipologia e sviluppo della villa „; la nostra curiosità, avida di un'estesa documentazione, lo avrebbe desiderato più ampio, ma i limiti del fascicolo e il ponderato equilibrio tra le parti furono d'impedimento. Pochi, ma significativi cenni, sono dedicati alla decorazione pittorica, all'ambiente, al carattere della villa quale espressione dell'economia romana. A questo quadro generale l'Autore fa seguire — nella parte seconda — una esemplificazione organizzata — nelle sue grandi linee — per regioni: in Italia, nelle provincie europee dell'impero, in quelle d'Asia e d'Africa; poi, per i loro peculiari caratteri, pregni di fato per i destini futuri dell'architettura postclassica, le ville tardo-antiche dell'Occidente costituiscono un capitolo a sè, libero dal vincolo del criterio topografico. Brevi note informative illustrano ogni villa; sono quasi pagine di uno schedario e la concisione e brevità necessarie rendono forse troppo succinte talune considerazioni critiche. Riferimenti bibliografici permettono al lettore di orientarsi utilmente, nello stesso modo come avviene quando si studiano dispense universitarie, che suggeriscono e ricordano più di quanto non dicano, e danno un indirizzo che presuppone la partecipazione attiva del discente.

G. ZANDER

(5214557) Ist. Pol. Stato P. V. – Aut. del Tribunale di Roma n. 2835 del 22-8-1952 – Redattore responsabile: GIUSEPPE ZANDER

BOLLETTINO D'ARTE

Nel 1948 è stata ripresa — dopo un intervallo di dieci anni — la pubblicazione del " Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione ,,.
LA LIBRERIA DELLO STATO, che già fu editrice del " Bollettino ,, dal 1931 al 1938 ne ha ripresa la pubblicazione con gli stessi intenti, con analoga veste tipografica e — annualmente — analoga mole in quattro numeri trimestrali di 96 pagine in carta patinata con più di cento illustrazioni ciascuno. La Rivista contiene ampi studi sulle recenti scoperte più notevoli e su opere d'Arte finora inedite di particolare importanza; parte di ogni fascicolo è dedicata ad un diffuso notiziario, adeguatamente documentato ed illustrato, circa l'attività degli uffici d'Arte italiani.

CONDIZIONI E PREZZI

Abbonamento annuo	Italia L. 7.150 Estero L. 8.040	Numero separato	Italia (1) L. 2.000 Estero (1) L. 2.300	Annate arretrate	Italia L. 8.000 Estero L. 9.000

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

La Rivista " Palladio ,, , fondata da Gustavo Giovannoni nel 1937, dopo alcuni anni di silenzio, ha ripreso col 1° gennaio 1951 le pubblicazioni, edita dalla LIBRERIA DELLO STATO, col proposito di rivolgersi ad un pubblico più ampio di storici, di critici, di artisti.
La Rivista in fascicoli trimestrali di 48 pagine in carta patinata, oltre contenere articoli originali ampiamente illustrati — riassunti anche in varie lingue — ha le seguenti rubriche: Rilievi di monumenti, Fonti storiche, Notizie e Commenti, Recensioni, Bollettino bibliografico.

CONDIZIONI E PREZZI

Abbonamento annuo	Italia L. 3.580 Estero L. 5.000	Numero separato	Italia (1) L. 1.000 Estero (1) L. 1.400	Annate arretrate	Italia L. 4.000 Estero L. 6.000

BOLLETTINO
DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO

Dal 1950 questa Rivista si è assunto il compito di portare alla ribalta e discutere la vasta problematica del restauro: in sede teorica con una attenta analisi ed un preciso riconoscimento dei principî che reggono le operazioni di restauro; in sede pratica con lo studio dei problemi materiali di restauro e la loro esemplificazione in casi tipici.
I fascicoli — trimestrali, in carta patinata, molto largamente illustrati — prevedono, oltre agli articoli, una serie di Contributi, un Notiziario e Recensioni varie.

CONDIZIONI E PREZZI

Abbonamento annuo	Italia L. 3.580 Estero L. 6.000	Fascicolo doppio	Italia (1) L. 2.000 Estero (1) L. 4.000	Annate arretrate	Italia L. 5.000 Estero L. 7.000

(1) Per spese di spedizione, bolli e tasse aggiungere il 10%.

Le richieste per abbonamenti, fascicoli ed arretrati debbono essere indirizzate alla LIBRERIA DELLO STATO - ROMA - Piazza G. Verdi, 10